مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

**العدد** 104 **خريف**2000 **السنة الخامسة و العشرون**

الافتتاحية

# بين
# الذاكــرة والحــدث

■ بقلم رئيسة التحرير
د.بثينة شعبان ■

*أرعبتني مقالة إدوارد سعيد المنشورة في هذا العدد من الآداب الأجنبية تحت عنوان: "الاختلاق، الذاكرة والمكان"، لأنها نسجت أمامي بصورة متكاملة وواضحة ماكنت أشعر به بصورة متفرقة ومجتزأة أحاول تفسيرها حيناً ويصعب عليّ فهمها أحايين أخرى. أرعبتني مقالة إدوارد سعيد لأنها لامست خوفاً يراودني وشكوكاً تنتابني بأنّ حملات منظمة وخططاً مدروسة ينفذها أعداؤنا كي يجتثوا جذور أمتنا ويمحوا ذاكرتها ويستبدلونها بذاكرة مختلفة ومصطنعة لهم يقدمونها للعالم كبديل حضاري وديمقراطي لأمة تحتضر. كلّ ما نسج في المقالة من خيوط متفرقة كانت تثير غضبي ولكن دون أن أضع الخيوط مع بعضها البعض وأستنتج ذلك الاستنتاج المخيف. وبعد أن قرأت هذا المقال بدأت أبحث في الموضوع، فاكتشفت أن الكثير من الشعوب اليوم تركز على إعادة بناء الذاكرة وعلى إعادة كتابة تاريخها وتثبيت علائم حضارتها كي تحفظ مكاناً لها تحت الشمس في عصر تكتسحه رياح العولمة التي تحاول إثبات وجود الأقوى اقتصادياً وتقنياً*

*ومعلوماتياً، وتثبيت هذا المعيار بدلاً من معيار الحضارة والعراقة، والمساهمة في إغناء التاريخ الإنساني.*

والمشكلة، أن ظاهرة إعادة بناء الذاكرة والتاريخ لم تصل إلى عالمنا العربي بعد فالعديد من العرب مازال يعيش في فردية مفرطة تهدد وجودنا الجماعي ومكانتنا الحضارية والتاريخية والمستقبلية..

وأتت أحداث انتفاضة الأقصى لتضيف على هذه الهجمة الخطيرة التي تهدد تراث الأمة العربية وحضارتها بعداً يذكّر بمصير سكان أمريكا الأصليين وسكان أستراليا من قبائل الأبورجين. إذ أن مخططاً معداً اليوم من قبل أعتى وأشرس آلة عسكرية من أجل تصفية شعب بكامله تصفية جسدية، والعالم العربي ينتظر كلّ مساء ليحصي شهداء الانتفاضة ممن آمنوا بتراب هذا الوطن وتعبدوا في محرابه وقرروا أن يبذلوا الدماء رخيصة من أجل عزته ورفعة شأنه واستقلاله.

إذ ليس من قبيل الصدفة أن يركز القتلة المعتدون والأداة الطاغية الغاشمة على صدور أطفالنا اليانعة في الأرض المحتلة فهم يخشون هؤلاء الأطفال لأنهم يعبرون عن إيمان عميق باستمرارية مجيدة لأمة عريقة وهذا بالذات مايثير حنق العدو وخوفه. لقد شهد الطبيب الذي عالج المصابين في مشفى من مشافي الأرض المحتلة أن 75% من الإصابات في الصدور أي أن العدوّ يوجه نيرانه كي يقتل وليس كي يفرّق المتظاهرين أو يردعهم للعودة إلى بيوتهم. وهاهي عمليات القتل المتعمد مستمرة منذ شهر ونيف والعالم كله يتفرج وكأن المجازر التي ترتكب حدث عادي لا يحرك ضمير أحد ولا يثير الغضب والنقمة في النفوس..

بل إن الإعلام العالمي [وللأسف لا يمكن الحديث عن إعلام عربي لأنه يردد مايدلي به الإعلام العالمي دون موقف عربي أو وجهة نظر عربية] يركز اليوم على التهديدات التي تخشاها الولايات المتحدة على

قواتها وجنودها في العالم والإجراءات التي تتخذها كي لا يتعرض أي من جنودها للخطر أما أرواح الشهداء التي هدرت بغدر رصاص حاقد فيمرّ الإعلام عليها مرور اللئام..

والحقيقة لا يمكن للمرء هنا أن يوجه اللوم لقنوات يمتلكها الأعداء أو حلفاؤهم أو أن يطلب منهم مناصرة القضية العربية في الوقت الذي يبدو العرب غافلين أو متغافلين عن اتخاذ أي إجراء يوجع آلة البطش والتدمير ويفهم حلفاءها أن استهانتهم بالأرواح العربية لا تمرّ دون عقاب وأن من يعتدي على كرامة هذه الأمة ويحاول تقويض هويتها ومستقبلها وطمس حقوقها سيلاقي ملايين العرب بالمرصاد، كالبنيان المرصوص يقفون صفاً واحداً وصوتاً واحداً وكلمة واحدة في الدفاع عن هذه الأمة والتصدي للأخطار المحدقة بها، أياً كان هذا الخطر ومهما كان مصدره.

لقد برهن العرب خلال تاريخهم الطويل أنهم منفتحون على العالم، قادرون على التفاعل مع لغاته وحضارته وإنجازاته دون شعور بالنقص أو التعالي، مستعدون للإفادة والاستفادة، للتعليم والتعلم، من أجل دفع عجلة العلم والحضارة والتقدم إلى الأمام، فقد ترجموا عن الحضارات الأخرى دون أن ينكروا ذلك أو يتنكروا له وتبنوا الكثير من انجازات الشعوب الأخرى، وبنوا عليها دون جحود أو تقوقع، كما أنهم قدموا للعالم نتاج تفكيرهم ورؤيتهم وحضارتهم وثقافتهم في الطب والرياضيات والفلك والفلسفة وغيرها من العلوم والآداب فساهموا مساهمة فعالة في بزوغ شمس النهضة في العالم دون ادعاء أو تكبر أو فوقية. وكان محرك الفكر العربي هو تعاليم الإسلام التي تعبر عن سماحة العرب وانفتاح حضارتهم وسمو قيمهم ونبل أخلاقهم. ولكنّ ما يجري اليوم في الأرض المحتلة، من قتل وتعذيب ومجازر متعمدة يندى لها جبين الإنسانية تفضح عقيدة همجية وفكراً عنصرياً وممارسات تقشعر لها الأبدان.

وما وجود مجلة "الآداب الأجنبية" التي تحرص على اطلاع القارئ

العربي على آخر مستجدات الفكر العالمي إلا استمرار لتاريخ عريق من التفاعل الثقافي الذي حرص العرب عليه وعملوا من أجل تفعيله خلال تاريخهم الحضاري العريق. ولكن عليهم اليوم أن يبحثوا بجدية عن الطرف الآخر من المعادلة، عن إيصال صوتهم للعالم من خلال وسائل إعلام تبتغي الدقة والموضوعية، ولا يمكن فعل ذلك مالم يبدأ الإعلام العربي بالوقوف وقفة جادة مع الحدث ووضع رؤية عربية تنسجم ومصلحة المواطن العربي وكرامته وتوقه للتحرر من كل أشكال الذلّ والعبودية والاحتلال. ولابد من أجل هذا من أن يكون المشرفون على القنوات الفضائية بشكل خاص يتمتعون برؤية سياسية عربية موحدة وفهم دقيق لتقنيات الإعلام المعاصر الذي أصبح سلاحاً أمضى من الحديد والنار وقوة أعتى من جبروت الطغاة. فالإعلام أصبح مفتاح الحدث لأن مايصل الناس في كافة أرجاء المعمورة هو تفسير الإعلامي لما يحدث على أرض الواقع، هذا التفسير الذي يلغي حقائق ويضخم حقائق أخرى، ويلوّن مجريات الأمور باللون الذي يشتهيه وبهذا يلعب دوراً فعالاً وأكيداً في صياغة الآراء والمواقف من الحدث، إنماينقله الإعلام اليوم عن أحداث انتفاضة الأقصى يشكل أكبر شاهد على قدرة الإعلام على التحكم حتى بالحياة والموت.

فعلى الرغم من أن رصاص الاحتلال الغادر قد أسقط إلى حدّ اليوم مايقرب من مئة وخمسين شهيداً أغلبهم من الأطفال والشبيبة فإن أجهزة الإعلام العالمي الذي تتحكم به الصهيونية تتحدث عن "عنف في أراضي السلطة" و"تبادل لإطلاق النار" دون توضيح أن العنف في الأراضي المحتلة هو عنف العدوان وغطرسة إسرائيلية تستخدم فيها الدبابات والصواريخ والأسلحة الثقيلة ضدّ شعب أعزل لا يملك سوى الحجارة وإيمانه العميق بحقه وأرضه وقدسية التراب الذي يعيش عليه، وأن العنف في الأراضي المحتلة هو عدوان سافر من قبل القتلة من المستوطنين الذين

يحملون عقيدة الإبادة والتطهير العرقي واقتلاع الأشجار ومحو معالم كل مدينة أو قرية يدخلونها وحرق وقتل كل مايدبّ على أرضها. لم تذكر وسائل الإعلام هذه يوماً أن كلّ الذين استشهدوا من العرب الفلسطينيين هم من المدنيين والأطفال. ولم يذكر الإعلام يوماً أن المستوطنين هم معتدون يؤمنون باقتلاع شعب وطرده من أرضه كي يحلّوا محله.

لقد سبق أن اعُتبرت وسائل الإعلام هذه أن المستوطنين الغربيين فاتحين وأبطالاً لأنهم أبادوا السكان الأصليين في أمريكا واستراليا ومحو حضارات شعوب كاملة من الوجود ولكن في عصر يدعي البعض أنه يعيد كتابة التاريخ وإعادة بناء الذاكرة ويتظاهرون بالندم على اقتلاع حضارات عريقة وتدميرها تدميراً كاملاً نرى أنهم لا يعبرون عن وازع من ضمير في إعادة تجربة الإبادة ذاتها في الأرض المحتلة. ولكن هل يمكن أن ننتظر من الغرب الذي اعتاد الإبادة والتطهير العرقي أن يكتب لنا تاريخنا ويفسّر لنا أحداثنا ويحمل هموم أمتنا ويرفع من شأن قضيتنا؟!.

أم أنه علينا نحن العرب أن نعي خطورة ما يتمّ تدبيره لهذه الأمة ومقاومته بكلّ الوسائل الممكنة وخاصة العلمية منها والإعلامية..

ومن أجل بلوغ هذا الهدف السامي علينا أن نعمل باتجاهين: الأول هو الترجمة المدروسة والعلمية من آداب وعلوم الحضارات المعاصرة والاطلاع على آخر ما أنتجه الفكر البشري كي نتمكن من مواكبة الحركة الفكرية العالمية والمساهمة في إغنائها وتوجيه مسارها والاتجاه الثاني هو أن نركز على إيجاد القنوات التي توصل رؤيتنا وتفكيرنا كعرب وكهوية وكانتماء إلى مراكز الإشعاع الثقافية والعلمية والإعلامية في العالم كي لا تكون صياغة الحدث وتفسيره حكراً على حفنة من المفكرين الذين منحوا أنفسهم صفة الأهمية والموضوعية وأخذوا يتلاعبون بأقدار هذه الأمة ومستقبلها ويوجدوا لأنفسهم تابعين حتى بين أبنائها بحجة أن هؤلاء الخبراء وهم العارفون وليس علينا سوى أن نسير في ظلّهم..

لاشك أن المعرفة اليوم وكما كانت دوماً هي أمضى سلاح تمتلكه الإنسانية، ونحن الذين نؤمن بالكتاب الكريم:"هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون"(صدق الله العظيم)، نعرف أن العرب مقصرون اليوم في المساهمة بتشكيل المعرفة الإنسانية، بل وحتى في الاطلاع على نتاج الفكر الإنساني وفهمه بعمق والتعامل معه من موقف العارف وليس من موقف التابع.

نأمل ونحن نحيي القراء الكرام في هذا العدد من الآداب الأجنبية والذي نفتتح به دورة جديدة من نشاط اتحاد الكتاب العرب أن يركز الزملاء والزميلات على الأبحاث المعمقة والمتينة والتي تأتي نتاج اطلاع واسع وسعي دؤوب من أجل كتابة الأفضل والأكثر تميزاً. ونأمل من الأخوات والأخوة المساهمين في إغناء مجلة الآداب الأجنبية توخي الدقة والعمل الشخصي المخلص للنهوض بمستوى المجلة كي تحاكي المجلات العالمية في هذا الاختصاص وكي تكون أداة تواصل حقيقية للقارئ العربي مع الآداب والمعارف التي ينتجها الفكر الإنساني. ومن أجل هذا الهدف ترحب المجلة بكل الآراء ووجهات النظر والاقتراحات العلمية المستنيرة والبناءة، وبهذا الصدد تنوي المجلة افتتاح باب تقدم به مراجعات للكتب الصادرة حديثاً، أو بالأحرى لمختارات منها في اللغات الحية فعلى من يجد في نفسه الجدارة لتغطية مثل هذا الباب باللغات الغربية أو الشرقية أن يراجع المجلة مشكوراً..

إن طموحاتنا كبيرة وعزيمتنا متينة وإيماننا بالعمل الجماعي البناء ثابت لا يتزعزع ونعلم علم اليقين أن الحلم والطموح بحاجة إلى الجهد والتعب والسهر كي يتحقق.

والله وليّ التوفيق..

❑❑❑

# الإختلاق، الذاكرة والمكان[(1)]

## تأليف: إدوارد سعيد

**عن مجلة Critical Inquiry شتاء 2000.**

**■ ترجمة: رشاد عبد القادر ■**

***إن هذه التأملات في الفضاء والمكان ومشهديته تظهر في لحظة يسيطر عليها هاجس الزمن، حيث الإحساس بأن لحظة ألفية جديدة وطغيان تقويم مناف للعقل يحوم حول المكان. وكلنا يدرك أن السؤال الفاصل الحقيقي ليس: متى؟ بل إنّه، أين؟ أين ستكون حين تحلّ اللّحظة السحرية لألفية جديدة، هل ستكون في مركز مدينة القدس، تتنفس الصعداء، وأنت تشم رائحة المكان وألقه؟ أم ستكون على شاطئ البحر تطل على رحابة العالم؟ في هذه المقالة يتعقب إدوارد سعيد آثار "تناسج"، إذا جاز التعبير، الذاكرة والاختلاق في مكان يدعى فلسطين، مثبتاً كيف أن علامات 1948 و 1998 تبني بشكل جذري مشهدية متباينة في الخبرة الفردية منها والجمعية بمحاذاة تناقضات عميقة في الفضاء الاجتماعي.***

المترجم.

العنوان الأصلي:

Invention. Memory . and Place

---

*(1) هذه المقالة مأخوذة عن المجلة الفصلية Critical Inquiry شتاء 2000.*

*تتم الإشارة هنا إلى حواشي المترجم بالحروف اللاتينية في أسفل الصفحة، أما المراجع التي يشير إليها المؤلف فهي في نهاية المقالة.*

شهد العقد المنصرم اهتماماً متزايداً بمجالين متداخلين من مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية، هما الذاكرة والجغرافيا، أو بصورة أدق، دراسة الفضاء الإنساني، وقد ولّد كل من هذين المجالين قدراً بالغاً من الأعمال اللافتة التي خلقت حقولاً جديدة من البحث والاستقصاء. فعلى سبيل المثال، اتسع الاهتمام بالذاكرة ليشمل أشكالاً من الكتابة حيث يتزايد انتشارها كالمذكرات الشخصية والسيرة الذاتية التي لم يبق كاتب من كتاب القصة المشهورة إلاّ وحاولها، فضلاً عما فاض به الأكاديميون والعلماء والشخصيات العامة، وغيرهم. ولم يبق الولع القومي بالذكريات والاعترافات والشهادات عند مستوى الاعترافات العامة والعلنية .كما هو الحال في فضيحة كلينتون ولوينسكي . بل تعمق في دراسات عديدة تناولت معنى الذاكرة الجمعية، وأسهب في دراسة أمثلة عليها وتحليلها، فضلاً عن تناول عدد هائل من الأحداث التاريخية التي تجسّدها. ويبقى طيف هذه الدراسات قد اشتمل، في هوامشه، على تقصٍّ جدّي، ومرير لصدق مذكرات بعينها ومدى موثوقيتها، كما اشتمل في المقابل، ومن الطرف الآخر الأكثر رصانة، على تحليل أكاديمي لافت لدور الاختلاق في مسائل كالتراث والخبرة التاريخية الجمعية.

وسنعرض هنا بعض الأمثلة التي أثارت جدلاً حاداً، لا بل موجعاً؛ من مثل: هل كانت يوميات آن فرانك([2])، يومياتها حقاً، أم أن الناشرين وأفراد أسرتها، وغيرهم قد تلاعبوا بها، كما نُشرت، لإخفاء الاضطرابات في حياتها المنزلية؟ وقد دار في أوروبا جدّل عنيفٌ حول معنى الهولوكوست، غالباً ما كان لاذعاً إذ ترافق مع سلسلة كاملة من الآراء عمَّا حدث، وسببه، وما يكشفه الهولوكوست عن طبيعة ألمانيا، وفرنسا، والعديد من الدول الأخرى التي تورطت فيه، فقد كتب باحث الكلاسيكيات الفرنسي المشهور بيير فيديل ناكيه منذ عدة سنوات خَلَتْ كتاباً مهماً عنوانه **سفاحو الذاكرة** يتناول فيه الفرنسيين الذين أنكروا الهولوكوست، كما طرحت محاكمة موريس

---

*([2]) ماري فرانك: آناليس: (1929 . 1945)، فتاة يهودية، تحولت يوميات أسرتها طيلة سنتين في مخبأ أثناء الاحتلال النازي لهولندة إلى أحد كلاسيكيات أدب الحرب. ويقال أن بعض أصدقاء الأسرة وجدوا هذه اليوميات التي كتبتها آناليس في المخبأ. وسلّموها إلى والدها الذي نشرها بدوره عام 1947، تحت عنوان "يوميات فتاة شابة"، وترجمت هذه اليوميات إلى أكثر من خمسين لغة.*

بلبون([3]) في مدينة بوردو منذ عهد قريب أسئلة محرجة لا تتعلق بذكريات الاحتلال فحسب، بل بمركزية الدور الذي لعبه الفرنسيون المتعاونون مع النازية، وبما قيل عن المذكرات الفرنسية الانتقائية المتعلقة بحكومة فيشي. ومن الطبيعي أن تشهد ألمانيا جدلاً واسعاً حول الشهادات المتعلقة بمعسكرات الموت ومعناها الفلسفي والسياسي حيث كان يُنْفَخ فيه دورياً ليغذّيه مؤخراً نشرُ الترجمة الألمانية لكتاب دانييل غولدهاغن **جلاّدي هتلر الصاغرين**. أما في الولايات المتحدة فثمة الغضب الذي أثاره ممثلو الثقافة الرسمية وأعضاء الحكومة بسبب مؤسسة سميثسون، التي تعدّ وبحق واحداً من عناوين الذاكرة الرسمية للدولة، التي مُنِعَتْ من إقامة معرض لـ"إنولا غِي"([4]) وآخر للتجربة الإفريقية . الأمريكية، وسبق ذلك لغط شديد حول المعرض المؤثّر الذي أقيم في الصالة الوطنية للفن الأمريكي تحت عنوان **أمريكا بوصفها الغرب**، بغية المقارنة بين ممثلي البلد الهنود ؛ سكان البلاد الأصليين، وشروط الحياة في أمريكا الغربية إبَّان ستينيات القرن الثامن عشر، حيث عرضت الطريقة التي تم بها الاستيطان القسري، وتدمير الهنود وتغيير البيئة التي كانت ذات يوم بيئة ريفية مسالمة إلى بيئة مدنية ضارية. فقد شجب السيناتور تيد ستيفنس، من آلاسكا، الأمر برمته بوصفه هجوماً على أمريكا، على الرغم من اعترافه بأنه لم ير المعرض شخصياً، والحال، أن الأسئلة التي تطرحها هذه الجدالات لا تقتصر على ما يتم استذكاره فحسب، بل تطال الكيفية والشكل اللذين يتم بهما هذا الاستذكار، فالقضية تتعلق بطبيعة التمثيل المشحونة، وليس بمحتواه وحده.

تطال الذاكرة، وما يمثلها بأهمية بالغة، مسألة الهوية، القومية، القوة والسلطة، فدراسة التاريخ، سواء كان في المدرسة أو في الجامعة . إذ تشكل أساس الذاكرة . هي أبعد ما تكون عن الدراسة الحيادية في الوقائع والحقائق الأساسية؛ بل إنها، وإلى حدّ كبير، مسعى قومي يقوم على التسليم بضرورة أن تبني فهم المطلّع وولاءه المَرُوم للوطن، والإرث، والمعتقد. ومن المعروف الجدال العنيف الذي دار في الولايات المتحدة عن المعايير القومية في التاريخ، حيث كان من شأن إثارة قضايا من مثل: هل ينبغي منح متسع من الوقت لدراسة جورج واشنطن، و إبراهام لنكولن في المناهج

([3]) *بابون، موريس: يعتبر أحد أكثر الضباط مرتبة في حكومة فيشي إبان الاحتلال الألماني لفرنسا. وبعد أن بلغ 87 عاماً، تمت محاكمته في مدينة بوردو بتهمة ترحيل 1500، وفي مصادر أخرى 2000، يهودي إلى معسكرات الموت خلال الحرب العالمية الثانية.*

([4]) *اسم الطائرة التي ألقت بالقنبلة الذرية على هيروشيما.*

المدرسية أن يسبب نزاعات محتدمة. وبموازاة هذه النزاعات، كما أشار هوارد زِنْ في كتابه، كان ثمَّة تشكيك في سبب تمجيد دراسة التاريخ الأمريكي مآثر الشخصيات البارزة وتجاهلها ذكر ماحدث لمآثر الشخصيات ضئيلة النفوذ؛ أولئك الذين مدّوا السكك الحديدية، وأقاموا المزارع، والذين كانوا ينضحون عرقاً بوصفهم أُجَرَاء في الشركات الصناعية الضخمة مصدر قوة هذه الدولة وضخامة ثراءها. (ويتناول زِنْ أيضاً اختلال التوازن هذا في كتابه المثير **(تاريخ شعب في الولايات المتحدة الأمريكية.)** ، ويمضي في مقالة حديثة إلى حدّ أبعد، فبناء على طلب للمشاركة في ندوة عن مذبحة بوسطن، أظهر زِن أنه أراد:

**أن يتناول بالبحث مذابح أخرى إذ يبدو لي أن تركيز الاهتمام على مذبحة بوسطن لن يكون له وقع موجع في النخوة الوطنية. وليس ثمة طريقة ناجعة في حجب الانقسامات الطبقية والعرقية في التاريخ الأمريكي أكثر من توحيدنا انتصاراً للثورة الأمريكية ورموزها جميعاً (مثل كليشيهات بول ريفير([5]) التي تمثل الجنود وهم يصوبون بنادقهم نحو حشود الناس).**

**فقد ذكرت للناس المجتمعين في قاعة فانيول (ذات الجدران المرصوصة، من حولنا، بصور الأجداد المؤسّسين وأبطال الجيش القوميين) إنه ثمّة مذابح أخرى، مذابح منسيّة وإنْ ذُكِرَتْ فبشكل واهٍ، مذابح خليقة بالذكر، وقائع مهملة بوسعها أن تخبرنا الكثير عن الهستيريا العرقية و عن صراع الطبقات؛ بوسعها أن تخبرنا عن اللحظات المخزية في أتساعنا القاري وإلى ما وراء البحار، وبذا نستطيع أن نرى أنفسنا بوضوح وصدق كبيرين.(2)**

تنقلنا هذه التعليقات على الفور إلى قضية نوقشت مطوّلاً؛ القومية والهوية القومية، وكذلك تنقلنا إلى الكيفية التي تتشكل بها ذكريات الماضي وفقاً لفكرة محددة عمّا "نحن"، وبالتالي، عمّا "هم" عليه فعلياً، فالهوية القومية متورطة باستمرار في السرد؛ سرد ماض الأمة، وسرد أجدادها المؤسّسين، وسرد الوثائق والوقائع الأصلية، وغيره. ولكن لم يُسلّم أبداً بهذا السرد على أنّه مجرد مسألة قص محايد للوقائع. ففي

*([5]) ريفير، بول (1735 – 1818)، أحد الأبطال الشعبيين للثورة الأمريكية، خلدته قصة امتطائه صهوة جواده ليعود محذراً قاطني منطقة بوسطن بقدوم الإنكليز. علمه والده مهنة صياغة الفضة، حيث نقش نسخته عن مذبحة بوسطن على صفائح النحاس.*

الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال، أحيت ذكرى 1492 بأشكال متباينة تماماً. فالناس الذين اعتبروا أنفسهم ضحايا قدوم كولومبس؛ وهم الملونوّن، والأقليات، والمنتمون إلى الطبقة العاملة، أناس ادّعوا باختصار، أنّ ذاكرتهم الجمعية متباينة عما أُحْتفى به في معظم المدارس بوصفه نصر للتقدم وتعزيز لمسيرة جمعية للإنسانية نحو الأمام. وبما أن العالم قد تقلّص، لنتأمل السرعة الخيالية لثورة الاتصالات، حيث وجدت الشعوب نفسها تخضع لأكثر التحولات الاجتماعية سرعة في التاريخ، أصبح عصرنا عصر بحث عن جذور؛ عصر تحاول فيه الشعوب أن تكشف في الذاكرة الجمعية لعرقها وديانتها وطائفتها وأسرها عن ماض هو ماضيهم بقضه وقضيضه، ماض في مأمن عن نهب التاريخ وفي مأمن عن حقبة عاصفة. غير أن هذا قد أثار أيضاً نزاعاً عنيفاً، بل تسبب في إراقة الدماء. ففي العالم الإسلامي، ثمة جدل حول كيفية قراءة المرء الإرث الأرثوذكسي (سُنّه)، كالخلاف في كيفية تأويل المرء لقصص النبي، وأيّ منها، بشكل أساسي، هي الذكريات التي أعاد بناءها المريدون والصحابة من جديد، وكيف يمكن للمرء أن يستمد صورة معاصرة للشرائع الإسلامية في المعاملة والفقة تكون مخلصة ومتوافقة مع تلك الذكريات الثمينة، الممعنة في القدم، الأصلية في الواقع، وتظهر مثل هذه الخلافات في تأويل الأناجيل المسيحية، وكذلك الأمر مع الكتب النبوية اليهودية. ولها تأثيرها المباشر على قضايا الطائفة والسياسة في هذه الآونة. ويكمن بعضها وراء النزاعات المبّررة إعلامياً حول القيم الأسرية التي يتبجح بها المرشحون السياسيون، والفلاسفة الأخلاقيون، ووراء التوبيخ العلني.

وأضفي على كامل موضوع الذاكرة هذا، بوصفه مشروع اجتماعي وسياسي وتاريخي، تعقيد آخر أشرت إليه سابقاً، أعني، دور الاختلاق. ففي عام 1983، حرّر مؤرخان بريطانيان بارزان، أريك هوبسباوم وتيرينس رينغر، كتاباً يضم مقالات مؤرخين مشهورين تحت عنوان اختلاق الإرث(3). ولا أحاول تلخيص الأفكار المتقنة والغنية في هذه المختارات سوى القول أن ما تناوله الكتاب هو الطريقة التي شرع فيها الحكام؛ السلطات السياسية والاجتماعية منذ 1850، في خلق شعائر وأشياء زعمت بقدمها قدم الدهر؛ مثل الكِلْتَية (التنورة) الاسكتلندية أو الدُّرْبار([6])، كما في الهند، مهيّئين بذلك ذاكرة مزيفة، أي، مختلقة عن الماضي بوصفها وسيلة لابتداع معنى

---

*([6]) حفلة رسمية يقدم فيه الرعايا عهد الولاء لأمير هندي.*

جديد لهوية المهَيمِنين والمهيمّنين عليهم. فقد قيل عن الدُّربار ـ والنظر إليه بوصفه "إرثاً" هو تخييل محض . أنه مهرجان رسمي ضخم تم إعداده لِيُغْرَس في ذاكرة الهنود ولو أنه قدّم للسلطات الاستعمارية البريطانية خدماته في حمل الهنود بالقوة على الاعتقاد بأن الحكم الامبراطوري البريطاني قديم قدم الدهر، ويقول رينغر: "اعتمد أفراد العرق الأبيض في أفريقيا أيضاً على الإرث المختلق كي يستمدوا السلطة والثقة اللتان أقرَّتا لهم دورهم أيضاً بوصفهم أدوات للتغيير. وعلاوة على ذلك، وبقدر ما تم تطبيقه عن عمد على الإفريقيين، أُعتبر إرث أوربا القرن التاسع عشر المختلق [كإجبار الأفريقيين على العمل على أنهم أجراء في مزارع الأسياد الأوربيين]، بوصفه أداة "للتحديث"(4). ففي فرنسا الحديثة، وفقاً لهوبسباوم، ومع زوال امبراطورية نابليون الثالث ونشوء طبقة عاملة مسيَّسة كما برهنت كومونة باريس، اقتنعت "البرجوازية الجمهورية المعتدلة"، أنه يمكنها أن تحول دون مخاطر الثورة بإنتاج صنف جديد من المواطنين ليس إلاَّ؛ "بتحويل الفلاحين إلى مواطنين فرنسيين...(و)، بتحويل المواطنين الفرنسيين جميعاً إلى جمهوريين صالحين". ومن هنا تحولت الثورة الفرنسية إلى ثورة مؤسّسية في التربية وذلك بتطوير "معادل دنيوي للكنيسة...مشرَّب بالمبادئ الجمهورية ومضامينها". وهناك "اختلاق المراسم الجمهورية. ويمكن تحديد تاريخ أهم هذه المراسم؛ يوم باستيل على وجه الدقة في عام 1880". وإضافة إلىذلك هناك "إنتاج بالجملة للنصب التذكارية الشعبية"، وهي على نوعين أساسيين؛ أولهما صور الجمهورية نفسها مثل صورة ماريان([7])، وثانيهما صور "شخصيات مدنية ملتحية لأيّ امرئ تتخيّره الوطنية المحلية بوصفه شخصية بارزة".(5).

وبعبارة أخرى، إن اختلاق الإرث هو ممارسة كثيراً ما استغلتها السلطات بوصفها أداة حكم في المجتمعات ذات التجمعات البشرية، ومع تفكك أواصل الوحدات الاجتماعية الصغيرة؛ مثل القرية والأسرة، وجدت السلطات نفسها بحاجة لأن تبتدع طرقاً أخرى تربط بها بين أعداد ضخمة من الناس، فاختلاق الإرث هو منهج لاستخدام الذاكرة الجمعية بشكل انتقائي من خلال التلاعب بقطع معينة من الماضي القومي، وذلك بطمس بعضها وإبراز بعضها الآخر بأسلوب توظيفي بكل ما في الكلمة من معنى. ومن هنا، ليست الذاكرة بالضرورة ذاكرة أصيلة، بل هي على الأصح، ذاكرة نافعة. ويبرهن الصحفي الإسرائيلي توم سغيف في كتابه **المليون**

---

*([7]) ماريان رمز الجمهورية الفرنسية كما هو الحال مع العم سام في أمريكا.*

**السابع** أن الحكومة الإسرائيلية استخدمت الهولوكوست عن عمد بوصفها طريقة لتعزيز الهوية القومية الإسرائيلية بعد سنوات من عدم الاكتراث بها.(6). كما أثبت المؤرخ بيتر نوفيك، في دراسة نشرت حديثاً عن صورة الهولوكوست في مابين اليهود الأمريكيين، أن اليهود الأمريكيين قبل حرب 1967: الانتصار الإسرائيلي على الدول العربية، لم يكترثوا كثيراً بتلك الحادثة المخيفة إلى حد الرعب (وفي الواقع، حاولوا عدم تأكيدها على سبيل تفادي اللاسامية).(7). إنها طريق طويل من تلك المواقف السابقة إلى تشييد متحف الهولوكوست في واشنطن. وبشكل مشابه، غذّى إنكار الحكومة التركية الضلوع في مذبحة الأرمن النزاع المحيط بها.

وما أرمي إليه بالتنويه إلى كل هذه الحالات هو التأكيد أن المدى الذي يشغله فن الذاكرة في العالم الحديث هو بالنسبة إلى المؤرخين والمواطنين العاديين، هذا فضلاً عن المؤسسات، أمرُ يُستفاد منه، ويُساء استعماله واستغلاله إلى حد كبير، وليس شيئاً يقبع هناك دون حراك ليمتلكه أي امرئ أو يحتويه، ومن هنا، فإن الاهتمام بالذاكرة ودراستها أو على وجه التحديد بماض مرغوب فيه ويمكن استعادته هي ظاهرة مُحَمَّلة مشحونة، برزت خصوصاً في نهاية القرن العشرين حيث التغيرات المربكة في مجتمعات كبيرة تفوق التصور ذات تجمعات بشرية منتشرة وقوميات متنافسة، ولعل الأكثر أهمية هو تناقص فعالية الأواصر الدينية والعائلية والروابط السلالية. ويتطلع الناس الآن إلى هذه الذاكرة المجدَّدة، وسيمّا في شكلها الجمعي، ليمنحوا أنفسهم هوية متماسكة وسرد قومي ومكان في العالم، مع أنّه،كما أشرت سابقاً، كثيراً، إن لم يكن دائماً، مايتم التلاعب والتداخل في سيرورة الذاكرة لمآرب ملحة أحياناً في الوقت الحاضر. ومن الملفت للانتباه المقارنة بين شكل الذاكرة الحديث الطيّع غير الثابت بطريقة ما وبين فن الذاكرة المنسق الصارم في العصر القديم الكلاسيكي كما وصفه فرانسيس بيتس.(8).

فالذاكرة بالنسبة لشيشرون كانت شيئاً بنائياً منظماً فإن أردت أن تتذكر شيئاً ما لأجل كلمة كنت ستلقيها، لتخيلت بناءاً مزوداً بجميع أنواع الغرف والأركان، وقسّمت ببصيرتك أجزاء الذاكرة التي رغبت باسترجاعها ومن ثم صنفتها في أقسام البناء المتنوعة؛ وبينما كنت تتكلم، مررت عبر دهاليز البناء في ذهنك، إذا جاز التعبير، منتبهاً إلى الأماكن والأشياء والعبارات وأنت تسير قُدُماً . بهذه الطريقة كان يتم الحفاظ على الترتيب في الذاكرة. أما فن الذاكرة الحديث فيخضع بشكل أكبر عما

كان عليه الأمر سابقاً لإعادة التنظيم المختلق وانتشاره من منطقة إلى أخرى.

وفي ما يتعلق بالجغرافيا،كما أستخدم الكلمة بوصفها معنىً للمكان مبني ومصان اجتماعياً، فقد كانت محط اهتمام الباحثين، والنقاد المعاصرين نظراً لدور المكان التكويني البارز في الشؤون الإنسانية. لنتأمل كمثال سهل، في كلمة العولمة، فهي مفهوم لا غنىً عنه في علم الاقتصادالحديث. وهي دلالة مكانية وجغرافية تدل على وصول العالم إلى نظام اقتصادي قوي.ولنتأمل في الدلالات الجغرافية مثل أوشفيتس([8])، لنتأمل قوتها ورنينها أيضاً في لحظة معينة من التاريخ أوموقع جغرافي مثل بولندة وفرنسا. ويسري الأمر نفسه على القدس، مدينة وفكرة، وتاريخ كامل،وبطبيعة الحال مكان جغرافي معين، كثيراً ما رُمز إليه بصورة فوتوغرافية لقبة الصخرة وجدران المدينة والمنازل المحيطة بها المرئية من قمة جبل الزيتون؛ وهي أيضاً مشحونة بتحديدات نفسية عدّة عندما ترد إلى الذاكرة، وعلاوة على جميع ضروب التواريخ والإرث المختلق، تتولد جميع هذه التحديدات منها، غير أن جُلّها في صراع مع بعضها.. ويزداد هذا الصراع حدة من خلال الموقع الميثولوجي؛ الذي يقف قبالة الموقع الجغرافي، لمدينة القدس، حيث مشهدية المكان والأبنية والشوارع التي تعلوها، لا بل المغشّاة كليّة بتداعيات رمزية تحجب تماماً الواقع الوجودي لما هي عليه القدس بوصفها مدينة ومكان. ويمكننا قول الشيء نفسه عن فلسطين، فمشهدية المكان يؤدي وظيفة ما في ذاكرة اليهود بشكل متباين كلياً عما هو عليه الأمر مع ذاكرة المسيحيين التي بدورها تتباين عن ذاكرة المسلمين. ومن أغرب الأشياء التي صَعُبَ عليّ إدراك كنْهه هو الاستحواذ الذي استبدّ به المكان على الصليبيين الأوربيين على الرغم من المسافة الشاسعة التي فصلتهم عن البلد. فمشاهد صلب المسيح وميلاده،، مثلاً، تظهر في لوحات فناني النهضة الأوروبية، وكأنها تجري في فلسطين ممسوخة نظراً لأن أيّاً منهم لم يشاهد المكان في حياته. فقد اتخذ هذا المكان تدريجياً شكل مشهدية مثالية غذّت المخيلة الأوروبية لعدة مئات من السنين. ولن يخفق برناردو كليرفو([9]) في أن يدهشني إنْ وقف في كنيسة في فيزلي في أحضان بورغنديا معلناً عن حملة صليبية تطالب باسترداد فلسطين وأماكنها

---

*([8]) أحد معسكرات الموت النازية في بولندة.*

*([9]) برنارد دوكليرفو (1090-1153)، نسبة إلى مقاطعة كليرفو: كاهن فرنسي. في مدينة فيزلي بدأ الكاهن برنار بناء على أوامر البابا التبشير بالحملة الصليبية الثانية. وكان له تأثير بالغ حيث انضم لويس السابع ملك فرنسا إلى الحملة الصليبية.*

المقدسة من المسلمين، ولن أُدهش أيضاً إنْ كان اليهود الصهاينة لم يزل بمقدورهم أن يشعروا، بعد مئات السنين، أن فلسطين تقف هناك ساكنة وأنها لا زالت لهم، على الرغم من الألفيات التاريخية وعلى الرغم من وجود قاطنيها الفعليين. وهذه أيضاً تُظهر كيف يمكن التلاعب بالجغرافيا واختلاقها ونعتها تماماً بمعزل عن حقيقة الموقع الطبيعية.

**ويؤرخ سيمون شاما في كتابه مشهدية المكان والذاكرة** لعلاقة التنقل ذهاباً وإياباً بين موقع جغرافية معينة والمخيلة الإنسانية. ومما لا يرقى إليه الشك أن أحد أهم مظاهر كتاب شاما قوة: هو أنه يبرهن وبشتى الطرق المتباينة أن الغابات والقرى والجبال والأنهار ليست ذات حدود مشتركة مع واقع راسخ يقبع هناك يعين هويتها ويمنحها الثبات والدوام. بل على العكس، ففي المثال الذي يضربه عن القرية الأصلية لأسرته في لتوانيا، التي اختفت معظم آثارها، يجد بدلاً عنها من خلال أشعار آدم ميكفيتش([10]) كيف "تشابك اليهود والبولنديين.... في مصير مشترك".. على الرغم من قناعاته المعاصرة بأنهم كانوا "حتماً دخلاء على بعضهم"... فالجغرافيا لا تحفز الذاكرة فحسب، بل تحفز الأحلام والأخيلة، تحفز الشعر والرسم والفلسفة (كما في كتاب هايدغر Holzwege) والقصة (انظر إلى روايات وولتر سكوت التي تجري أحداثها في الأراضي الجبلية)، والموسيقى (كما في فينلانديا لسيبيليوس([11]) وربيع آبلاشيا لـ كوبلاند([12])..)(9).

غير أن ما يهمني أمره بصفة خاصة هو استحواذ الذاكرة والجغرافيا على الرغبة في الغزو والهيمنة. ولا يرتكز كتابيّ، **الاستشراق والثقافة والإمبريالية**، على فكرة ما أدعوه بالجغرافيا المتخيلة فحسب؛ أعني، اختلاق فضاء جغرافي، وبناءه،

---

*([10]) مكيفيتش، آدم (1798-1855): شاعر وطني بولندي، وأحدثت قصائده الرومانسية ثورة في أدب بولندة.*

*([11]) سيبيليوس، جان (1865 –1957)، مؤلف موسيقي فنلندي، تعكس قصائده السمفونية مقارباته الرومانسية ذات العاطفة القومية القوية، أما قصيدته النغمية فينلانديا (1899 . وعدّل فيها في 1900)، فقد حظّر تداولها الحكام الروس في فنلندة لأنها أثارت حماساً وطنياً بين الشعب.*

*([12]) كوبلاند آيرن (1900-1990): "له حضور طاغ في موسيقى أمريكا القرن العشرين، تحول في الثلاثينات إلى أسلوب أكثر بساطة وميلودية كثيراً ما اعتمد فيه على عناصر الموسيقى الشعبية الأمريكية، ويستخدم في ربيع آبلاشيا (1944 وحازت على جائزة بوليتزار في1945)، ثيمات وإيقاعات سكان البلادالأصليين.*

يُدعى الشرق، مثلاً، وعدم الاهتمام بفعلية الجغرافيا وقاطنيها، بل يرتكزان أيضاً إلى ترسيم حدود المناطق وغزوها وضمّها في كلٍّ ما سمّاه كونراد بأماكن الأرض المظلمة وفي أكثر الأماكن عماراً وحَيَياً مثل الهند وفلسطين. ولم يكن الحافظ وراء رحلات الاكتشافات الجغرافية العظيمة، من فاسكو دا غاما إلى الكابتن كوك، الفضول والحماس العلمي فحسب، بل أيضاً روح الهيمنة التي تصبح جليّة بمجرد أن يحط الرجل الأبيض رحاله في أماكن قضيّة مجهولة، ويثور السكان الأصليون عليهم. وتعد حكاية روبنسون كروزو في العصر الحديث إحدى الحكايات الرمزية الجوهرية عن الكيفية التي تمضي فيها الجغرافيا والغزو معاً، مهيأة بذلك تصوراً مسبقاً ومخيفاً، بعد مرور عدة عقود، على شخصيات تاريخية مثل كلايف وهاستينغز في الهند، أو المغامرين والمستكشفين مثل مارشيسن في أفريقيا.وتُخْلِي هذه الخبرات الطريق لذكريات معقّدة سواء تعلق الأمر بالسكان الأصليين أو (في حالة الهند) البريطانيين؛ وهناك جدل ذاكرة مشابه حول المناطق يشجع روايات عن العلاقات الفرنسية . الجزائرية فيما يتعلق بـ130 سنة من الحكم الفرنسي في شمال أفريقيا. إذْ يقول بعضهم أنه ماكان ينبغي علينا ترك الهند و الجزائر أو التخلي عنهما، ويستخدمون في موقفهم هذا آراء رجعية غريبة مثل إحياء الحكم البريطاني؛ وكطريقة لإثارة الحنين دورياً إلى الأيام الخوالي للسيادة البريطانية في آسيا وأفريقيا حيث نجد هذا المقدار الوافر من المسلسلات والأفلام مثل الجوهرة في التاج، وطريق إلى الهند وغاندي وموضة لبس بزّات الرحلات والخوذ وجزمات الصحراء، وعلى الأرجح سيقول معظم الجزائريين والهنود أن تحررهم كان نتيجة أخذهم، بعد سنوات طويلة من الكفاح القومي، زمام شؤونهم، وإعادة تأسيس هويتهم وثقافتهم ولغتهم، والأهم من هذا كله، إعادة استملاك أراضيهم من الأسياد المستعمرين. ومن هنا، وإلى حدٍّ ما، نشهد البزوغ الرائع للأدب الأنغلو . الهندي مع آنيتا دِيْسَيَّ وسلمان رشدي وآرانداتاي روي، وغيرهم، حيث يعيدون تنقيب الماضي ورسمه من وجهة نظر مابعد كولونيالية وبذا يشيدون فضاءاً مابعد كولونيالي جديد.

ومن السهولة بمكان أن نفهم واقعة الإزاحة في التجربة الاستعمارية فهي في الصميم تبديل سيادة جغرافية، (هي سيادة إمبريالية)، بأخرى، (هي قوة محلية)، أما الصراع الثقافي اللانهائي حول المناطق فهو صراع أكثر إتقاناً وتعقيداً وهو متورط لا محالة في ذاكرة وسرد وبنّى مادية متعالقة. ولم يبحث أحد في هذا الأمر بقوة بحث الراحل رايموند ويليامز في كتابه الكلاسيكي **الريف والمدينة**. فما عرضه

ويليامز هو أن الأشكال الأدبية والثقافية؛ مثل القصائد الغنائية والنشرات السياسية وأنواع الروايات المتباينة تستمد بعض أسسها الجمالية من التغيرات التي تحدث في الجغرافيا أو في مشهدية المكان نتيجة تنازع اجتماعي. سأوضح الأمر بطريقة ملموسة؛ إن قصائد البيت الريفي في منتصف القرن السابع عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر، بإبرازها سكون البيت المهيب والانسجام الكلاسيكي . "مركز الجنة، وحِجْر الطبيعة" . هي ليست نفسها في قصائد مارفل وبن جونسون وفيما بعد ألكسندر بوب. فجونسون يسترعي الانتباه إلى الطريقة التي كُسِبَ بها البيت من الفلاحين المزعجين المتجاوزين حدودهم؛ في حين أن مارفل يفهم بطريقة أكثر تعقيداً أن البيت الريفي هو حاصل اتحاد المالية بالملكية والسياسة، أما في قصائد بوب فقد أضحى المنزل ضرباً من مركز أخلاقي، وفيما بعد ومع جين أوستن في **مُنتَزه مانسفيلد** أصبح البيت الريفي عنواناً لكل ماهو صالح وحميد في إنكلترة، وفي أعمال هؤلاء الأدباء الأربعة يتم تعزيز الملكية؛ فما نشاهده هو الغلبة التدريجية لجدل اجتماعي يحتفي بفضائل وموجبات طبقة مالكة التي يبدو أنها في أفضل حالاتها تمثل الأمة. وفي كل حالة يتذكر المؤلف الماضي بطريقته الخاصة؛ ومن خلال النظر إلى الصور التي تجسد ذلك الماضي، يحتفظ بماض ما، ويطمس الآخر. أما الكتّاب الذين تَلَوْهُم، لنقل، روائيي المدينة كديكنز وثاكاري، فقد كانوا يتطلعون إلى هذه الفترة بوصفها ضرب من فردوس ريفي تردَّت عنه إنكلترة؛ فبهاء الحقول قد حل محله مدينة صناعية معتمة حالكة مكدرة.وكلا الصورتين؛ المستعادة والمعاصرة، يقول ويليامز، هي بنى تاريخية، وأساطير الجغرافيا تشكلها . في الفترات المختلفة . طبقات ومصالح وأفكار متباينة حول الهوية القومية و الحكومة والدولة برمتها، وليس بينها من هو بمنأى عن الصراع الفعلي والنزاع البلاغي.

إن ما تناولته أعلاه؛ أي، التفاعل بين الجغرافيا والذاكرة والاختلاق من حيث أنه كلما كان ثمّة استعادة ذكريات يجب أن يكون هناك اختلاق، هو تناول وثيق الصلة بصفة خاصة مع مسألة في القرن العشرين؛ وهي قضية فلسطين، التي تَضْرِبُ مثلاً على صراع غني وشديد الخصوبة أقلّه بين ذاكرتين، ضربين من الاختلاق التاريخي، وضربين من المخيلة التاريخية. وما أحاول أن أبرهن عليه أنه يمكننا أن نتخطى إلى ما وراء عناوين وسائل الإعلام وتكرار تفسيراتها المختزلة للصراع في الشرق الأوسط، وأن نتبين فيها صراعاً أكثر اتقاناً مما يتم تناوله عادة. وبفهم التمازج المكاني بين الجغرافيا عموماً ومشهدية المكان بصفة خاصة وبين

ذاكرة تاريخية وشكل اختلاق لافت، كما ذكرت آنفاً، يمكننا أن نبدأ بإدراك كنه استمرار الصراع وصعوبة حلّه؛ صعوبة أكثر تعقيداً وضخامة عما قد تتصوره عملية السلام الجارية، هذا إذا تجاوزنا عن ذكر الحل.

لنضع بعض التواريخ والأحداث ذات الصلة بجانب بعضها الآخر. فالفلسطينيون يتذكرون سنة 1948 بوصفها سنة النكبة، إذْ رُحِّل (750000) شخص منّا كانوا يعيشون هناك؛ ويمثلون ثلثي السكان، ووضعت اليد على أملاكنا، ودُمِّرت مئات البيوت، وأُزيل مجتمع كامل. أما سنة 1998 فقد كان بالنسبة للإسرائيليين والكثيرين من اليهود في أرجاء العالم هي الذكرى الخمسين لاستقلال إسرائيل وتأسيسها، القصة المعجزة للعودة التي تلت الهولوكوست، والديمقراطية وجعل الصحراء مزهرة، وغيره. إذن، ثمَّة بناء خصائص متباينة تماماً عن حادثة مستعادة. وما يتبادر إلى ذهني منذ أمد طويل حول هذا التناقض الجذري في أصل الصراع الفلسطيني . الإسرائيلي هو الاستبعاد الروتيني عن أخذه بعين الاعتبار في مسائل متصلة به تتعلق بالذاكرة العرقية أو الجمعية، والتحليلات الجغرافية، والتفكير السياسي، وهذا الاستبعاد على أوضح صورة له في الدراسات التي تتناول النكبة الألمانية بالإضافة إلى الصراعات العرقية في يوغسلافيا السابقة وفي راوندا وأيرلندة، وسيريلانكا وجنوب أفريقيا وغيرها.

لنتناول ألمانيا أولاً، فمما لاشك فيه أنه من الأهمية بمكان الحيلولة دون أن ينكر سفاحو الذاكرة الهولوكوست أو التقليل من شأنه؛ ولكن من الأهمية بمكان أيضاً ألاّ ننسى توضيح الصلة، الراسخة تماماً في الوعي اليهودي المعاصر، بين الهولوكوست وتأسيس إسرائيل بوصفها جنة اليهود. ومما لمْ يُصرَّح به عملياً البتة أن هذه الصلة تعني. أيضاً تجريد الفلسطينيين من بيوتهم ومزارعهم، ومع أنها تزيد في كرب حالة الفلسطينيين؛ فهم يتساءلون: لما ينبغي علينا أن ندفع ثمن ماحدث لليهود في أوربا، وهوفي المحصلة إبادة جماعية غربية مسيحية؟ لا تبرز هذه القضية مطلقاً في الجدل حول أو في ألمانيا، برغم أن حقائق مثل الأموال الضخمة التي تقدمها ألمانيا إلى إسرائيل كتعويض عن الهولوكوست تنطوي مباشرة على أنها أوربية وتبينت هذه الواقعة أيضاً في الدعاوى ضد البنوك السويسرية. ولا أتردد في القول، أجل، ينبغي على ألمانيا وسويسرا أن تدفعا الأموال، ولكن هذا يعني أيضاً أن الفلسطينيين الذين بذلوا خسائر فادحة طيلة خمسين سنة مضت جديرون بآذان صاغية، سيّما أن

دفعات الأموال هذه تنفق لتعزيز الهيمنة الإسرائيلية على الأراضي التي خسرناها في 1948، وتعزيز هيمنتها أيضاً على المناطق المحتلة في 1967.

ولم يتلق الفلسطينون، ولو حتى اعترافاً رسمياً طفيفاً بالظلم الشامل الذي تعرضوا له، فما بالك بركام الدعاوى المادية ضد إسرائيل لقاء الممتلكات التي أُخذت، والناس الذين قُتلوا، والبيوت التي هُدمت، ووضع اليد على المياه، وإقامة المعتقلات وغيره. وثمة قضية مسؤولية بريطانيا المعقدة التي هي في حكم سابقتها كثافةً وبُعْد أثر. وما يذهلني هو رفض السرد الإسرائيلي الرسمي أن يدخل في حسابه اشتراك الدولة ومسؤوليتها عن تجريد الفلسطينيين من ملكيتهم. فطوال سنوات كانت هناك حملة دؤوبة دفاعاًعن نسخة مستنفدة من سرد إسرائيلي طنان عن عودة اللاجئين، وإقامة العدل ألغت أي احتمال لسرد فلسطيني، ويعود هذا بجزئه الأكبر إلى أنه ثمة أجزاء أساسية معينة في القصة الإسرائيلية برَّزَت خصائص جغرافية محددة لفلسطين نفسها. لنأخذ الفكرة الأساسية للتحرير؛ إن قصة استقلال اليهود وانبعاثها ثانية بعد الهولوكوست كانت قوية تماماً لدرجة أنه أصبح عملياً من المتعذر طرح سؤال، ستستقل وتتحرر ممن؟ وإذا كان السؤال قد طُرِحَ فإنَّ الجواب كان دائماً التحرر من الامبريالية البريطانية، أو، مع الإطناب في القصة، حماية من الجيوش العربية الغازية في طلب تحطيم دولة فتية.. وهكذا، تلاشى الفلسطينيون في الغموض المهدد والطوق الذي يلف "العرب" وغُيِّبت وأُنكرت في آن معاً حقيقة كونهم السكان الفعليين!

ولعل أعظم حرب شنها الفلسطينيون بوصفهم شعباً هي حرب بخصوص حقهم الشرعي بحضور له ذاكرة، ومع ذلك الحضور، حقهم في الامتلاك وحقهم في استرداد واقع تاريخي جمعي، أقلّه مّذْ أنْ بدأت الحركة الصهيونية في انتهاك الأرض. وعلى غرار هذه الحرب، خاضت سائر الشعوب المستَعْمَرَة معركة من أجل ماض وحاضر هيمنت عليه قوى خارجية سيطرت بداية على الأرض، ومن ثَمَّ أعادت كتابة التاريخ كيما تظهر في ذلك التاريخ بوصفها المالكين الحقيقيين لتلك الأرض. وشعرت جميع الدول المستقلة التي ظهرت إثر فك ارتباطها عن الامبراطوريات الكلاسيكية في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية، بضرورة أن تسرد تاريخها الخاص خالياً قدر المستطاع من الممالأة والتحريف اللذين أضفتهما عليه بريطانيا وفرنسا والبرتغال وهولندا.

ولكن قدر التاريخ الفلسطيني هو أن يكون تاريخاً محزناً، ليس لأنه لم يُظفر بالاستقلال فقط، بل لأنه لم يكن ثمّة إدراك جمعي لأهمية بناء تاريخ جمعي بوصفه جزءاً في محاولة نيل الاستقلال. فلكي يصبح أمة بالمعنى الرسمي للكلمة، ينبغي على الشعب أن يجعل من نفسه أكثر من مجرد مجموعة من القبائل أو المنظمات السياسية من الصنف الذي ابتدعه وعززه الفلسطينيون منذ حرب 1967. ومع وجود منافس قوي كالحركة الصهيونية، فقد كان للسعي وراء إعادة كتابة تاريخ فلسطين لاقتلاع أهل الأرض أثر مأساوي على المطلب الفلسطيني في حرية تقرير المصير. ومالم ندركه البتة هو قوة السرد التاريخي في حشد الناس حول هدف مشترك، ففي حالة إسرائيل، كانت فكرة السرد الأساسية أن ضالة الصهيونية المنشودة هي استرجاع شعب وإعادة تأسيسه وعودته وإعادة صلاته مع وطن أصلي. وكان من سجايا هرتزل ووايزمان تمكنهما من جر مفكرين مثل آينشتاين وبوبر ورأسماليين مثل اللورد روتشيلد وموسى مونتيفيور إلى بذل وقتهم وجهودهم في تأييد مخطط له أهميته البالغة وله تبريره التاريخي. ولم يحقق سردإعادة التأسيس والعودة بغيته بين اليهود وحدهم، بل أيضاً في أرجاء العالم الغربي (لا بل حتى العالم الشرقي في بعض أجزائه). وبفعل قوة وجاذبية السرد والفكرة الصهيونيين (اللذين اعتمدا على قراءات خصوصية للتوراة)، وبفعل عدم مقدرة الفلسطينيين الجمعية في إنتاج قصة سردية مقنعة لها بداية ووسط ونهاية(وكنا على الدوام مشوشين، وكان هَمُّ قادتنا صون سلطتهم، وامتنع معظم مفكرونا عن إناطة أنفسهم كمجموعة بهدف مشترك، والحال أنه كثيراً ما غيّرنا أهدافنا)، ظل الفلسطينيون مشتتين وضحايا عاجزين سياساً أمام صهيونية لم تزل تستولي على الأرض والتاريخ.

أما كيف كان الاعتداء على التاريخ متقناً ومصادقاً عليه،وبالتالي الاعتداء على الذاكرة الشعبية السائدة لفلسطين، وكيف لفت بناء تاريخ اليهود من جديد الأنظار طوال سنوات ليتلائم مع غايات الصهيونية بوصفها حركة سياسية، فيتناوله بالتوضيح وعلى نحومدهش المؤرخ الاسكتلندي المتخصص في تاريخ الشرق الأوسط كيف وايتلام في كتابه **اختلاق إسرائيل القديمة، وإسكات التاريخ الفلسطيني،** ولكوني غير متخصص لا في تاريخ العالم القديم عموماً ولا في تاريخ فلسطين القديم خصوصاً، ليس بمقدوري أن أحكم على كل مسألة من المسائل التي يطرحها وايتلام، غير أني على مقدرة أن أحكم علىما يقوله عن الدراسات الحديثة في تاريخ إسرائيل القديم، وفي هذه النقطة أعجبت بمناقشته المتأنّية، ولكن برغم ذلك الجريئة جداً. وما

يدرسه وايتلام هو بالمحصلة أمران: أولهما يتعلق بسياسات الذاكرة الجمعية، وثانيهما يتعلق بابتداع المؤرخين والباحثين الصهاينة صورة جغرافية عن إسرائيل القديمة مصاغة تحت وطأة الحركة الصهيونية الحديثة وحاجاتها الأيديولوجية(10).

وكما اقترحت سابقاً، ليست الذاكرة الجمعية شيئاً خامداً سلبياً، بل مجال فعالية يتم في إطاره انتقاء أحداث الماضي وإعادة بنائها وصونها وتحويرها ومهرها بالدلالات السياسية. ففي كتابها الصادر في 1995 الجذور المستردة، **الذاكرة الجمعية وصناعة الإرث القومي الإسرائيلي** تبين المؤرخة الإسرائيلية . الأمريكية بيل زير بافل كيف أن قصّة المسّادة([13]). لم تكن معروفة بين معظم اليهود قبل أواخر القرن التاسع عشر. وفيما بعد في عام 1862 ومع صدور الترجمة العبرية عن مصادر رومانية لقصة المسّادة في كتاب جوزيف فلافيس **حروب اليهود** وفي زمن قصير تحولت القصة من خلال إعادة بنائها على أربعة أمور ذات شأن؛ هي "نقطة تحول كبيرة في التاريخ اليهودي، ومكان للحجاج اليهود المعاصرين، وموقعاً أثرياً مشهوراً، ومجاز سياسي معاصر".(11) وعندما قام الجنرال بيغل يادن بأعمال التنقيب في المسّادة بعد 1948 كانت لهذه البعثة الأثرية سمتان متمّمتان؛ أولاهما، تنقيب أثري، وثانيهما،، "إنجاز رسالة قومية".(12). وفي الوقت المناسب كان المكان الفعلي موقعاً لاحتفالات الجيش الإسرائيلي، وإحياء لذكرى بطولة اليهود، إضافة إلى أنه التزام بالمهارة العسكرية وتعهد حاضر ومستقبلي بها. وهكذا، أعيد عن عمد صياغة حادثة مبهمة مجهولة نسبياً في الماضي بوصفها واقعة بارزة في برنامج قومي لدولة حديثة؛ وأضحت المسّادة رمزاً فعالاً لسرد إسرائيل قومي عن الكفاح والبقاء.

ويقدم وايتلام وصفاً مشابهاً على نحو لافت عن الكيفية التي اُستبدل فيها تاريخ فلسطين القديمة بشكل تدريجي بصورة إسرائيل القديمة الملفّقة في غالب الأحيان، كياناً سياسياً لعب في الواقع دوراً صغيراً ليس إلاّ في منطقة فلسطين الجغرافية. ووفقاً لوايتلام كانت فلسطين القديمة وطناً لشعوب وتواريخ متنوعة؛ فهي المكان عاش

---

*([13]) المسّادة: قلعة قديمة تقع على قمة جبل جنوب شرق إسرائيل، وهي آخر موقع احتله الروم بعد سقوط القدس عام 70 ق.م. وقام عالم الآثار الإسرائيلي بيغل يادن بعملية تنقيب شاملة في الموقع في 1955-1965 ساعده آلاف المتطوعين من أرجاء العالم. وهي تشكل في الوقت الحاضر أكثر المواقع الأثرية في إسرائيل جذباً للسياح.*

وازدهر فيه اليبوسيون والإسرائيليون والكنعانيون والمؤابيون والفلسطينيون وغيرهم. ولكن بداية وفي أواخر القرن التاسع عشر أُسْكت هذا التاريخ الأكثر غنىً وتعقيداً،، وأُبعد جانباً، كي يصبح تاريخ القبائل الإسرائيلية الغازية، التي قمعت السكان الأصليين وجردتهم من الملكية حيناً من الزمن، السرد الوحيد الجدير بالأخذ في عين الاعتبار. وأضحى انقراض سكان فلسطين الأهليين في أواخر العصر البرونزي سمة مقبولة ومن ثم دائمة شيئاً فشيئاً؛ سمة على طريقة أن تاريخ اليهود هو التاريخ المختار بالنسبة لباحثين مثل و.ف. أولبرايت؛ المؤرخ لتاريخ فلسطين القديمة مع بدايات القرن العشرين؛ مما يَسَّرَ إسكات تاريخ فلسطين الأصلي حيث حلَّ محله تاريخ الإسرائيليين الوافدين. وبلغ الأمر بأولبرايت لولعه باستعادة الأحداث الماضية أن يتغاضى عن تدمير سكان فلسطين القديمة الأصليين كَرَامةً لشعب أرفع مقاماً؛ إذ يقول: "فمن وجهة نظر فيلسوف تاريخ متجرد، غالباً مايبدو أنه من الضروري أن يتلاشى شعب واضح أنه من صنف أدنى منزلة [أي، الكنعانيين والفلسطينيين]، أمام شعب ذي إمكانات أرفع منزلة [الإسرائيليين] بما أنه ثمّة مرحلة لا يستطيع المزيج العرقي أن يتخطاه دون نكبة".(13).

إن تصريحاً كهذا بتعبيره اللافت الذي لا لبس فيه عن توجهاته العنصرية من قبل باحث يدّعي التجرد، والذي حدث أنه أكثر الشخصيات نفوذاً في علم آثار التوراة الحديث، هو أمر مرعب إلى حد غريب. غير أنه يدل من جهة أخرى كيف أن الصهيونية المعاصرة، في تعطشها للتغلب على العوائق في طريقها، لدرجة أنها في استعادتها الأحداث الماضية تتغاضى عن تجريد الملكية لا بل الإبادة الجماعية، فرضت ضرباً من غائية مولعة باستعادة الأحداث الماضية. ويمضي وايتلام ليبين كيف أن باحثين كأولبرايت وغيره استمروا في بناء "دولة كبيرة وقوية وذات سيادة ومستقلة... [والتي] نُسبت إلى مؤسسها ديفيد"(14). ويبين وايتلام كيف أن هذه الدولة هي بالمحصلة اختلاق صُمم ليترافق مع محاولة الصهيونية في القرن العشرين للسيطرة على أرض فلسطين؛ ومن هنا:"فإن الدراسة التوراتية، في بنائها دولة إسرائيلية قديمة، متورطة في النزاع المعاصر على الأرض"(15). ويحاول وايتلام أن يبرهن أن دولة من هذا القبيل كانت أقل أهمية بكثير مما يقوله المدافعون عنها في الوقت الحاضر في أنّ إسرائيل القديمة المختلفة" قد أسكتت التاريخ الفلسطيني وحجبت المطالب البديلة بالماضي."(16). ومن خلال اختلاق مملكة إسرائيلية قديمة حلت محل التاريخ الفلسطيني الكنعاني، حال الباحثون المعاصرون تقريباً دون زعم

الفلسطينيين الحاليين أن مطالبهم بفلسطين لها أيّما شرعية تاريخية لها جذورها. وفي الواقع، واصل مثل هؤلاء الباحثين المناصرين للصهيونية التأكيد على أن إسرائيل القديمة نوعياً عن باقي الحكومات في فلسطين على اختلاف أنواعها، وشأنهم شأن ما ادّعاه الصهاينة الحاليين بأن قدومهم إلى فلسطين حوّل أرضاً صحراء "خالية" إلى حديقة. والفكرة في كلتا الحالتين القديمة والمعاصرة هي نفسها وبطبيعة الحال تنكر بعنف هوية المكان المتعدد الثقافات الأكثر تعقيداً.

ووايتلام على حق تماماً في أن ينقد كتابي عن الصراع المعاصر على فلسطين. إذ لم يول الكتاب اهتماماً بخطاب الدراسات التوراتية. ويقول وايتلام أن هذا الخطاب كان في الواقع جزءاً من الاستشراق الذي صوّر به الأوربيون وجسّدوا الشرق الخالد حسبما يحلو لهم، وليس كما هو عليه، أو كما يعتقد السكان الأصليون، وهكذا، كان من شأن الأيديولوجية الصهيونية واهتمام أوربا بجذور الماضي الخاص بها أن تعزّز الدراسات التوراتية التي خلقت شعباً إسرائيلياً ثم عزل عن محيطه ويُفْترض فيه حمل الحضارة والتقدم إلى المنطقة، غير أن مايصل إليه وايتلام هو أن "هذا الخطاب أقصى السواد الأعظم من سكان المنطقة". إنه خطاب قوة "جرّد الفلسطينيين من أرض ومن ماض".(17).

إن الموضوع الذي يتناوله وايتلام بالدراسة هو التاريخ القديم وكيف أن حركة سياسية هادفة استطاعت أن تختلق ماضياً مُسخّراً أصبح مظهراً حاسماً للذاكرة الإسرائيلية الجمعية المعاصرة. وحينما صرح رئيس بلدية القدس منذ عدة سنوات خَلَتْ أن المدينة تمثل 3000 سنة من الهيمنة الإسرائيلية المتواصلة من غير انقطاع، فقد كان يعبئ قصة مختلقة بدافع من أغراض سياسية لدولة حديثة لم تزل تحاول أن تجرد الفلسطينيين السكان الأصليين الذين يُعدّون الآن على أنهم يكادوا أن يكونوا أجانب محتملين.

وبمحاذاة فكرة إسرائيل كيف تم صِيّاغَتها في التحرير والاستقلال من حيث إعادة بسط السيادة اليهودية سرى على قدم المساواة باعث أساسي، بجعل الصحراء تزهر، حيث يكون الاستنتاج إما أن فلسطين كانت خالية(مثل الشعار اليهودي "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض")، أو أنها أُهْمِلَتْ من قبل بدو أو فلاحين عاشوا فيها من دون سمة تميزهم. وكانت الفكرة الرئيسية لا أن تنكر على الفلسطينيين حضوراً تاريخياً بوصفهم شعباً ككل فحسب، بل أن تدّل ضمناً أنه ليست لديهم مقومات شعب

له استمراريته. ومع نهاية عام 1984 صدر كتاب لكاتبة مجهولة نسبياً تُدعى جان بيترز عن دار نشر تجارية بارزة (هاربر أندرو)، تزعم مبرهنة أن الفلسطينيين كشعب ماهو إلاّ تخييل أيديولوجي دعائي؛ وحاز كتابها منذ القدم جميع ضروب الجوائز والأوسمة من شخصيات بارزة مثل شاوور بيلو وبربارا تاتشمان اللذين أبدا إعجابهما بـ "نجاح" بيترز في إثبات أن الفلسطينيين كانوا "حكاية من حكايات الجن". إلاّ أن الكتاب فقد ببطء مصداقيته برغم طبعاته الثماني أو التسع، حيث قام نقاد على تنوعهم، وبشكل أساسي نورمان فنكلشتاين، بالكشف منهجياً أن الكتاب خليط من الأكاذيب والتحريفات والتلفيق، يعادل دجلاً مهولاً، ويدل الرواج القصير الأمد للكتاب (اختفى عملياً منذ ذلك الوقت ولم يعد يورد ذكره) كيف أن الذاكرة الصهيونية نجحت بشكل ساحق في تجريد فلسطين من سكانها، وتاريخها، محوّلة مشهديتها بدلاً عن ذلك إلى فضاء خالٍ طافَ في منتصف الأربعينيات، كما تزعم بيترز، باللاجئين العرب من الدول المجاورة حيث جذبهم المكان أملاً في الرخاء في ظل المستوطنين اليهود. وأتذكر الغيظ الذي استبد بي وأنا أقر كتاباً يملك من الوقاحة أن يخبرني أن بيتي ومولدي في القدس سنة 1935 (قبل ما افترضته بيترز هذه بطوفان العرب اللاجئين)، وأن الوجود الواقعي لوالديّ والأعمام والعمات والأجداد وعائلتي الممتدة بكاملها في فلسطين ليس له وجود في الواقع، ولم يعيشوا هناك أباً عن جَدّ وبالتالي ليس لهم حق شرعي في المشهدية الواضحة لبساتين البرتقال والزيتون التي أتذكرها من ومضات الوعي الباكرة. وأتذكر أيضاً أنني في 1986، نشرت عن قصد كتاب صور فوتوغرافية لجين مور خلف السماء الأخيرة، تعيش فلسطين، وكتبت له نصاً مسهباً، وأتمنى أن تأثيره مع ترابطه بالصور سيبدد أسطورة مشهدية خالية، وشعب مجهول غير ذي وجود.(18).

منذ ذلك الوقت والقصة الإسرائيلية، مدعومة من دون وعي وبوضوح بين أحضان ذكريات أهوال لا سامية جرت، مما يدعو للتهكم، في مشهدية متباينة برمتها، تحول دون التاريخ الفلسطيني في أن ينمو سواء في فلسطين أو خارجها بفعل التهجير الإسرائيلي الجغرافي والطبيعي المادي للشعب. وكان من شأن الإحساس المبرِّر بـ"لن يتكرر أبداً"، التي أضحت كلمة سرّ في الوعي اليهودي كما كشفت،

مثلاً، محاكمة أيشمان([14]) المروِّجة لها، بشكل شامل، عن مدى الرعب من الهولوكوست، أن تنحّي جانباً الإحساس الذي تعمق بين جمهور الفلسطينيين بضرورة إصرارهم على حقهم. وثمة أمر بسبب من مأساويته يدعو للتهكم يتعلق بالطريقة التي شدّدت فيها حرب 1967 التأكيد على هوية إسرائيلية لها الغلبة من جانب، ومن جانب آخر، شحذت الحاجة في مابين الفلسطينيين إلى مقاومة منظمة وإلى تأكيد مضاد. وعندئذ لم يكن إلاّ أن احتلت إسرائيل سائر أراضي فلسطين وحصلت على سكان يقدرون بمليوني فرد من الشعب الذي حكمته بوصفها قوة عسكرية (20% من المواطنين الإسرائيليين هم فلسطينيون)، وانبثقت ذكريات مُنقّبَة عنها حديثاً في الماضي اليهودي، اليهود بوصفهم جنوداً ومحاربين ومقاتلين أشدّاء وحلّت محل صور اليهودي بوصفه مثقفاً وحكيماً ومنعزلاً بعض الشيء، ويؤرخ بول بريتر بتألق التغيّر في الأَيْقَنة في كتابه اليهود القساة.(19).

ومع قيام منظمة التحرير الفلسطينية، بداية في الأردن، ومن ثم بعد أيلول في بيروت، ظهر اهتمام فلسطيني جديداً بالماضي، كما تجسد في نشاطات متفاوتة كالأبحاث التاريخية المنظمة والآثار الأدبية كالشعر والقصة ارتكزت على إحساس بماض مستعاد، طُمِسَ سابقاً ولكن يُطالب باسترداده الآن في قصائد الزيات ودرويش وحسين والقاسم وفي قصص كنفاني وجبرا هذا فضلاً عن الرسم والنحت والكتابات التاريخية كمجموعة أبو لاد Abu Lughod تبديل فلسطين. وأعمال حديثة كمؤلفات وليد خالدي قبل شتاتهم، وكل ماتبقى ودراسة رشيد خالدي الهوية الفلسطينية ودراسة صبري جريس العرب في إسرائيل ودراسة بيان الحوت عن النخبة الفلسطينية ودراسة إيليا زريق الفلسطينيون في إسرائيل وغيرهم، وبفضل هؤلاء الباحثين الفلسطينيين ترسخ تدريجياً خطٌ من التجذّر السلالي بين أحداث 1948، وقبلها وبعد النكبة منحت مادة لذاكرة قومية لحياة فلسطينية جمعية استمرت برغم النهب والتخريب والتجريد المادي والاحتلال العسكري، وإنكار إسرائيل الرسمي(20). ومع منتصف الثمانينات بدأ يظهر اتجاه جديد في دراسات التاريخ النقدي الإسرائيلي تتعلق بالذكريات الرسمية المقدسة. ويعود أصل هذه الدراسات، في رأيي، وإلى حد كبير إلى الصدام المتفاقم ولكن الشديد بين كلا الطرفين الفلسطينيين والإسرائيليين في المناطق

---

*([14]) أيشمان، كارل أدولف (1906–1962): أحد مجرمي الحرب الألمان شنقته الدولة الإسرائيلية لدوره في إبادة اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية.*

المحتلة. لنتذكر أنه مع وصول الليكود ذا الاتجاه اليميني إلى السلطة في 1977 أعيد تسمية هذه المناطق بـ"يهوذا والسامرة"؛ فقد تم تحويلها اسمياً من مناطق "فلسطينية" إلى مناطق و مستوطنات "يهودية" التي لم يكن غرضها منذ البداية أقل من تحويل مشهدية المكان بإدخال قسري لمساكن شعبية ذات نمط أوربي من دون سابقة ولا جذور في الجغرافيا المحلية، وانتشرت تدريجياً في جميع أرجاء المناطق الفلسطينية متحدياً بضراوة البيئة الطبيعية والإنسانية مع تمييز عنصري جلف تحت شعار اليهود فقط. وفي رأيي أن هذه المستوطنات التي اندرجت في دائرة ضخمة من المشاريع السكنية شبيه القلاع حول مدينة القدس، كانت تهدف أن تضرب مثلاً عن القوة الإسرائيلية؛ إنها إضافات إلى مشهدية المكان الوديعة تدل على الاعتداء وليس توفير أسباب الراحة والتثاقف بين الشعوب.

وقد دشن الراحل سيما فلافن الاتجاه الجديد في التاريخ النقدي الإسرائيلي، ولكن استمر هذا الاتجاه في دراسات علمية مثيرة للجدل وأعمال بيني موريس وأيفي شالم وتوم سغيف وإيلين باب وبيني بيت حلاحمي وأعتقد أن معظم هذه الأعمال غذّتها الانتفاضة التي قبرت السكوت الفلسطيني وتغيّبه. ولأول مرة كشف نقد منظوم ذات رواية رسمية وبشكل مبرمج عن الدور الحاسم الذي لعبه الاختلاق في ذاكرة جمعية تحجّرت في تمثيل متعنّت ومقدس ومجرّد من صفاته الإنسانية إذا نظرنا إلى الويلات التي جرتها على الفلسطينيين. وبعيداً عن أن يكون الفلسطينيون قد غادروا أو هربوا لأن قادتهم أخبروهم بذلك (وهذه هي الحجة الشائعة عن سبب المشهدية الخالية من السكان بين عشية وضحاها في 1948)، بيّن هؤلاء المؤرخون أنه طبقاً للسجلات العسكرية الصهيونية كان ثمة خطة وحشية لتشتيت وإبعاد السكان الأصليين، وخطفهم بطرق خفية كيلا يحدثوا جلبة بحضورهم غير اليهودي، وبعيداً عن أن تكون القوات الصهيونية قوات صغيرة وأن السكان يفوقونهم عدداً ويشكلون تهديداً فعلياً، تبين أن هذه القوات كانت أكبر عدداً من جميع الجيوش العربية مجتمعة، وأفضل تسلحاً، ولديهم مشتركة من الأهداف المفقودة تماماً بين خصومهم. أما من جهة الفلسطينيين، فقد كانوا من دون زعماء بشكل مؤثّر، وعُزّل، وفي أمكنة كالقدس؛ التي أتذكرها بحيوية، إذْ كنت في الثانية عشر آنذاك، فقد كانت تحت رحمة الهاغاناة[15] والأرغن[16] الذين كان هدفهم المطرد أن تُخْلي المكان

---

*[15] الهاغاناه ("الدفاع" بالعبرية) منظمة صهيونية عسكرية ظهرت في فلسطين منذ 1920.*

من الفلسطينيين بشكل واضح لا لبس فيه، وهذا ما حدث لنا حقاً. وبعيداً عن أن تكون هناك سياسة "حرب نظيفة"، عُدّة ساسة إسرائيل العسكرية، أُرْتُكِبَت سلسلة من المذابح والأعمال الوحشية لإكراه الفلسطينيين المحرومين تماماً بالإرهاب على الهروب و/أو عدم المقاومة.

ومنذ عهد قريب زار ثانية المؤرخ الاجتماعي الإسرائيلي زيف سترنهل سجلات الدولة الرسمية ليبرهن بقوة لافتة للنظر أن ما تم تقديمه للعالم بوصفه ديمقراطية اشتراكية، لم تكن في الواقع كذلك، بل كانت مايسميه هو نفسه باشتراكية قومية خُصِّصت بادئ ذي بدء لتخلق جماعة تربط بينها روابط دم، ولتسترد الأرض عن طريق الاحتلال، ولكي تقود الشخصية اليهودية إلى حماسة صليبية مثالية.(21) فقد كانت إسرائيل في الواقع معادية للاشتراكية بشكل عميق، مفضلة ذلك على حقوق الأفراد ومساواة المواطنة، وخلقت ثيوقراطية ذات حدود صارمة عمّا يمكن أن يتوقعه الفرد من الدولة، فالمزارع الجماعية اليهودية مبشرة ردحاً من الزمن بتجربة اشتراكية فريدة في المساواتية و المشاركة المبتكرة لم تكن، يقول سِترنهل، سوى حقائق محرّفة، فقد كانت محدودة إلى حد كبير ولها حدودها الفاصلة في شروط الانتساب إليها (إذ لم تكن مفتوحة للعرب). وإسرائيل اليوم هي الدولة الوحيدة في العالم التي لا تُعَدّ دولة مواطنيها فحسب، بل دولة جميع اليهود حيثما كانوا. وليس أقلّه أنها لا تملك حتى الوقت الحاضر حدوداً دولية، ولا تملك أيضاً دستوراً، بل مجموعة من القوانين الأساسية، ومنها قانون العودة الذي يخوّل أي يهودي أينما كان الحق بمواطنة إسرائيلية بشكل مباشر، بينما الفلسطينيون اقتلعت أسرهم في 1948، ممنوع عنهم تماماً مثل هذا الحق. و92% من الأرض محجوزة تحت رعاية وكالة للشعب اليهودي، هذا يعني أن الأفراد من غير اليهود، وبخاصة مواطني إسرائيل الفلسطينيين الذين يشكلون زهاء 20% من مجموع سكان الدولة، يُمْنع عليهم شراء الأراضي وإيجارها أو بيعها، ويستطيع المرء أن يتصور الاحتجاجات العنيفة في الولايات المتحدة لو أن الأرض كانت مرخّصة فقط للمسيحيين من العرق الأبيض، مثلاً، وممنوعة على اليهود أو السكان من غير العرق الأبيض.

إذن، فقد كان النمط السائد في الفكر عن جغرافية فلسطين؛ التي أقام فيها

---

*(16) الأرغن Irgun Zavi Leumi ("المنظمة العسكرية القومية" بالعبرية)، الحركة الصهيونية السرية في فلسطين تأسست 1931، تحت اسم Etzel*

أغلبية كاسحة من غير اليهود مدة ألف وخمسمائة سنة، هي فكرة العودة، والعودة إلى إسرائيل بالنسبة لليهود الذين لم يروا المكان في حياتهم كانت عودة إلى صهيون ودولة سابقة نُفي عنها اليهود. وتلاحظ كارول باردنشتاين في دراسة دقيقة الأسلوب الذي شق فيه صور التين الشوكي والبرتقال والأشجار والعودة طريقها إلى خطاب ذاكرة اليهود والفلسطينيين على حد سواء. غير أن الخطاب اليهودي يُقْصي من مشهدية المكان حضور الفلسطينيين السابق:

**سنحت لي الفرصة أن أزور مواقع عدة قرى فلسطينية سابقاً التي شُكّلت بأشكال متنوعة مجدداً من خلال زراعة الأشجار ومشاريع المؤسسة القومية اليهودية بأساليب تعزّز النسيان "الجمعي" إن لم يكن الانتقائي، فإذا زار المرء موقع قرية قبسيا المدمرة في الجليل، على سبيل المثال، ولدى التمعن الدقيق في الأشجار ومشهدية المكان نفسه سيجد أنها تقدم سردين متباينين متصارعين يدوران حول الموقع نفسه. فعلى المرء أن يعتمد قراءات مشهدية المكان، إذْ لم يبق إلاّ القليل من الشواهد الأخرى. وما يتبيّنه مباشرة الزائر لأول مرّة الأشجار التي زرعتها المؤسسة القومية اليهودية في الموقع، والتوافقية المميزة بين أشجار الصنوبر والأشجار الأخرى التي نمت طوال أربعة عقود بأسلوب يجعلها تبدو وكأنه من الجائز أنها دوماً تواجدت هناك.(22).**

سأدون في خاتمة موجزة ما الذي يمكن أن يفعله التفاعل بين الذاكرة والمكان والاختلاق فيما لو لم يستخدم للإقصاء، أعني، فيما لو استخدم للتحرير والتواجد بين المجتمعات التي يتطلب محاذاتها لبعضها شكلاً محتملاً من التصالح الثابت، وثانية سأستخدم قضية فلسطين بوصفها مثلاً ملموساً. فقد انْضَفَر الآن الإسرائيليون والفلسطينيون من خلال التاريخ والجغرافيا والواقع السياسي الأمر الذي يبدو لي أنه من الحماقة التامة أن يُحاوَل تخطيط مستقبل أحدهما دون الآخر. وتكمن المشكلة في عملية أوسلو التي ترعاها أمريكا أنها افترضت فكرة التقسيم والفصل، في حين أن المرء حينما نظر في مناطق فلسطين التاريخية، سيجد أن اليهود والفلسطينيين يعيشون سوياً. وجعلت فكرة الفصل بين هاتين الجماعتين غير المتكافئتين الواحدة ضحية الأخرى. فمعظم الفلسطينيين غير مبالين بقصص المعاناة اليهودية وكثيراً ما يصيبهم الغضب بسببها إذْ يبدو لهم أن اللا سامية بعيدة وغير ذات صلة بالموضوع

بوصفها هدفاً للقوة العسكرية الإسرائيلية في حين أُخذت أرضهم وتزيل الجرافات بيوتهم. وعلى العكس، يرفض معظم الإسرائيليين أن يقرّوا بأن إسرائيل قد شُيِّدَت على أنقاض المجتمع الفلسطيني، وأن نكبة 1948 لم تزل مستمرة لغاية الآن بالنسبة لهم. غير أنه ليس ثمة تصالح محتمل؛ وليس ثمة حل وارد إلاّ إذا واجهت كل جماعة تجربتها في ضوء تجربة الآخر. ويبدو لي أنه من الجوهري أنْ ليس ثمة أمل في السلام، إلاّ إذا اعترفت الجماعة الأقوى؛ اليهود الإسرائيليون بالذاكرة الأكثر قوة بالنسبة للفلسطينيين، أعني ، تجريد شعب كامل من الملكية. كما أنه على الطرف الأضعف؛ الفلسطينيين، أن يواجهوا بجرأة أيضاً واقعة أن اليهود الإسرائيليين يعتبرون أنفسهم الناجين من الهولوكوست، على الرغم من أنّه لا يمكن أن نجيز لتلك المأساة أن تبرر تجريد الفلسطينيين من الملكية. ولعلّه من الصعوبة بمكان توقع حدوث هذه الإقرارات والاعترافات في جو متأجج هذه الأيام بالاحتلال العسكري والظلم، ولكن، كما حاولت أن أبرهن في مكان آخر، عند نقطة مايجب عليهم فعل ذلك.

❑❑❑

# جاك دريدا ،
# ونظرية التفكيك..

■ خالدة حامد تسكام ■

***تعد التفكيك deconstruction أهم حركة مابعد بنيوية في النقد الأدبي فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضاً. وربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي قد أثارت موجات من الإعجاب وخلقت حالة من النفور والامتعاض مثلما فعل التفكيك في السنوات الأخيرة، فمن ناحية نجد أن بعض أعمدة النقد (مثل ج.هيليس ميلر وبول دي مان وجيفري هارتمن وهارولد بلوم)، هم رواد التفكيك على الصعيدين النظري والتطبيقي على الرغم من تباين أسلوبهم وحماسهم، ومن ناحية أخرى نجد أن الكثير من النقاد الذين ينضوون تحت خانة النقد التقليدي يبدون سخطهم من التفكيك الذي يعدوه سخيفاً وشريراً ومدمراً. ولم يخلو أي مركز فكري في أوروبا وأمريكا من الجدل في قيمة هذه النظرية الجديدة في النقد.***

فهل أن التفكيك مدمر حقاً؟ وإذا كان الجواب نعم، كيف يكون، ذلك ولماذا؟ وإذا كان الجواب لا، فلماذا هذا الرعب؟لا يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة إلا بعد فهم مفاهيم التفكيك الأساسية وتقويمها، ولعل أفضل موضع ننطلق منه لتحقيق غايتنا هو كتاب "في علم الكتابة"([17]) Of grammatology الذي يعد لسان التفكيك... العمل البارز الذي أنجزه جاك دريدا، الفيلسوف والناقد الفرنسي.

وأنا أعتقد أن البحث الذي يتقصى دريدا ونظريته في التفكيك تواجهه عقبتان رئيستان، الأولى أوجدها أسلوب دريدا نفسه المتسم بإثارة الحيرة فضلاً عن

([17]) (في الغراماتولوجيا ) سيرمز له المؤلف بالرمز OG (م)

مصطلحاته ومفاهيمه، أما الثانية فهي سلسلة الآراء النقدية التي تعد تأويلات interpretations غير وافية أو سوء تأويلات misinterpretations محتملة، على الرغم من الضوء الذي تسلطه على بعض المفاهيم الصعبة التي شكلها دريدا، وسوف أعمل أنا على توثيق بعض هذه التعليقات النقدية قبل الشروع بتقديم وصفي وتقويمي لمفاهيم التفكيك.

يؤكد م.هـ.ابرامز أن أبرز جزء في نظرية دريدا هو: "1 . أنه ينقل بحثه من اللغة إلى الكتابة، النص المكتوب أو المطبوع، 2 . إنه يتصور النص بطريقة محددة غير اعتيادية"(1). ولم يعمد أبرامز إلى تبسيط مكانة دريدا بوصفه تفكيكاً من خلال مساواته مع البنيويين الفرنسيين الآخرين فحسب، بل أنه شوهد إلى حد كبير حينما حاول تعريف بعض الكلمات الأساسية في النقد التفكيكي مثل "الكتابة" ecriture و"النص" text. وقد بين أن الكتابة عند دريدا هي النص المطبوع أو المكتوب وأن مفهوم النص محدد على نحو غير اعتيادي.

وسأبرهن في معرض تقييمي لدريدا وتعليقي عليه أن ماجاء به أبرامز لا يتعدى كونه حفنة من سوء التأويلات التي لم يحدثنا فيها عن ماهية التفكيك بل عن أمور لا تمت إلى التفكيك بصلة.

أما نيوتن غارفر فهو معلق آخر على دريدا، إذ يؤكد أن دريدا واحد من فلاسفة اللغة، وأنه يشدد على أسبقية البلاغة على المنطق:

ينضوي دريدا تحت لواء الحركة التي تنظر إلى الأثر الذي تلعبه الملفوظات utterances في الخطاب الفعلي على أنه يمثل ماهية اللغة والمعنى، والذي يسبب ذلك يعد المنطق مستنبطاً من الاعتبارات البلاغية(2).

وقد حظيت الحجة التي تقول إن التفكيك حقل معرفي بلاغي بالدعم من لدن هيليس ميلر الذي يقول: "إن التفكيك بحث في الإرث الذي يخلفه المجاز والمفهوم والسرد في أحدهما الآخر، ولهذا السبب يعد التفكيك حقلاً معرفياً بلاغياً"(3)، ويعتقد موراي كريغر أن دريدا "بنيوي نقدي قد تغلب على البنيوية وقهرها، وربما يكون قد أبطلها أيضاً، "وأضاف أن الهجوم الذي شنه دريدا يعد "شكلاً أكثر حداثة لذلك الهجوم القديم الذي شنه أفلاطون على الشاعر بوصفه خالق أساطير"(4)، ويؤكد فريدريك جيمسون أن فكر دريدا ينفي وهم تخطي الميتافيزيقيا والهرب من النموذج القديم لغرض تمحيص الجديد وغير المكتشف(5).

ومن الممكن أن تكون هذه التعليقات مصدر تضليل إذا عددناها بياناً أو تقييماً سليماً لنظرية دريدا، على الرغم من فائدتها في سيرورة البحث في التفكيك، فنحن حينما نعد دريدا مع بقية فلاسفة اللغة الذين يعتقدون أن المنطق مستنبط من البلاغة، فإن هذا يعني سد الطريق أمام إمكان إدراك حداثة أفكاره، كما أن مساواة دريدا بأفلاطون والتأكيد على أن دريدا يكرر النزاع القديم مع الأسطورة myth يمثل إساءة لمكانة دريدا، والتأكيد على أن دريدا لم يفعل شيئاً سوى نقل الاهتمام من "الكلام" الى "الكتابة"، وبذا فإن حصر النص في حجيرة خاصة، لهو سوء تأويل حقاً. إذ ينبغي على المرء أن يكون حذر عند مقاربة المصادر الثانوية الرامية إلى فهم دريدا والتفكيك. وقد انقسم النقاد إلى فريقين... فهم أما يخفقون في فهم دريدا أو يسيئون تأويل أفكاره، ولهذا السبب لا يمكن الاعتداد بالمادة الثانوية، ولا يمكن أن نعدها مسالكاً سالكة توصل إلى عالم التفكيك، لكن مع ذلك يوجد نقاد آخرون أمثال هارولد بلوم وهيليس ميلر وبول دي مان وجيفري هارتمن الذين هم بقدر أصالة دريدا، إلا أن كل واحد منهم يشكل مدرسة تقريباً ونادراً مايفسر دريدا... المعلم العظيم الأول للتفكيك. ويعد فهم دريدا الخطوة الأولى على طريق فهم التفكيك، ومما لاشك أن الخطوة الأولى تستدعي مماحكة أفكار دريدا.

ويمكن القول أن النظرية التفكيكية بحاجة إلى الكثير من التحليلات الجديدة وأن أية محاولة يقوم بها أي ناقد يحاول تحليل هذه النظرية لا تحتاج إلى التعريف بالتفكيك بالضرورة لأن مثل هذه النظرية المعقدة والشائكة تمتنع عن التعريف. وعلى العكس من ذلك بإمكان المرء محاولة تفسير المصطلحات الأساسية التي شكلها دريدا لتدمير النقد التقليدي وتسهيل فعل التفكيك... وهذه هي الخطوة الأولى التي سأقوم بها هنا، وسأنوي بعد وصف وتحليل المصطلحات التي جاء بها دريدا الإجابة عن السؤال عن الكيفية التي يتمكن بها التفكيك من إعادة توجيه النقد الأدبي، وسأبين في المراحل النهائية من تحليلي أن ما وصف بالسخف هو ليس كذلك وأن للتفكيك مضامين روحية.

ومن الجدير بالذكر أن "الكتابة" و"الكلام" كلمتان محوريتان يمكن أن يبدأ بهما فهمنا. وتتمع هاتان الكلمتان بدلالة خاصة في المفاهيم التقليدية للغة، إذ أن هذه المفاهيم تنص على أسبقية الكلام وأولويته على الكتابة، وأن الكلمة المنطوقة "صوت" phone كلمة غير خارجية ولها القدرة على المحو الذاتي. كما تُعرف الكلمة

المنطوقة بأنها صورة صوتية (سمعية) وظيفتها هي استحضار المفهوم الذي تمثله الصورة الصوتية. وتتلاشى الكلمة المنطوقة أو الصورة الصوتية في سيرورة استحضار المفهوم، ولهذا السبب فإنها بوصفها دالاً Signifier تطفئ نفسها في سيرورة التدليل على المدلول signified الذي يكون هو الأكثر أهمية من أي شيء آخر. ولا يمكن تصور هذا المدلول إلا من خلال الصورة الصوتية التي هي الدال. ومن الممكن أن نلاحظ هنا أن ثمة شيء أشبه بالثالوث في هذه العلاقة: الذهن الإنساني، الدال (الصورة الصوتية)، المدلول (المفهوم).

والآن، ما المكانة التي تحتلها الكلمة المكتوبة في الفهم التقليدي للغة؟ تبعاً إلى المفهوم التقليدي للغة تعرّف الكلمة المكتوبة بأنها التمثيل الكتابي للكلمة المنطوقة: وبهذا الصدد فإنها دال الكلمة المنطوقة... وهكذا فإن "الكلمة المكتوبة هي دال المدلول وتعد ثانوية بالنسبة إلى الكلمة المنطوقة"، ولا يمكن أن تقوم الكلمة المكتوبة بأي شيء عدا تمثيل الكلمة المنطوقة في حين أن الكلمة المنطوقة هي الدال. فإذا أردت أنا استحضار مفهوم "زهرة" ينبغي عليّ عندئذٍ أن أنطق صوت "زهرة" (زَهَـ رَة)، والدال هو هذه الصورة الصوتية أو الصورة السمعية. لكنني حينما أكتب كلمة "زهرة" فما عليّ سوى تمثيل الصورة الصوتية من خلال بنية كتابية graphic structure ولا ترتبط هذه الصورة الكتابية بأية صلة بالمفهوم، بل إن الصورة الكتابية لا تستطيع تمثيل المفهوم لأنها بنية مرئية للصورة الصوتية غير المرئية فحسب، إنها شيء أشبه بالطيف، وهي ثانوية بالنسبة إلى الصورة الصوتية ومن الممكن إهمالها، بل لابد من إهمالها.

وتنبغي الإشارة هنا إلى أن الحجج التقليدية التي نسبت مكانة ثانوية إلى الكلمة المكتوبة ومكانة رئيسة للكلمة المنطوقة هي حجج ميتافيزيقية ولاهوتية (6)، وكتب دريدا في معرض تعليقه على الأساس الميتافيزيقي الذي يرتكز عليه مفهوم الكلمة المنطوقة قائلاً:

.... إن فهم الله هو الاسم الآخر للوغوس logos بوصفه حضوراً ذاتياً، ومن الممكن أن يكون غير متناه وحاضراً ذاتياً،، كما يمكن توليده من خلال الصوت بوصفه صفة ذاتية. حماسة الدال لا يمكن أن تستعير من خارج ذاتها الدال الذي تبعثه وتؤثر فيه في الوقت ذاته. وكذا الحال مع تجربة الصوت، إذ تحيا هذه التجربة وتعلن عن نفسها بوصفها إقصاء للكتابة، بمعنى آخر إقصاء للدال" الخارجي"،

"المحسوس"، "المكاني" الذي يعيق الحضور الذاتي(7).

ويؤكد دريدا أن مفهومي الكلام والكتبة التقليديين هما "متمركزان حول اللوغوس" logocentric ، وهذا مصطلح مهم آخر يستعمله دريدا ليعني به ما هو متجه ميتافيزيقيا أو ماهو متجه لاهوتياً(9)، ولكي أكون أكثر دقة أود أن أوضح أن مفهومي الكلام والكتابة قد شكلتهما واشترطتهما وتحكمت بهما الميتافيزيقا. والحق أن هذا "التمركز حول اللوغوس"، هو "تمركز حول الصوت" phonocentrism.. ذلك الاعتقاد الذي يرد أن الصوت يقارب الواقع المتعالي(9) transcendental. ونجد في نظرية دريدا، أن التمركز حول اللوغوس والتمركز حول الصوت هما مصطلحان مختلفان يمثلان ظاهرة واحدة: النشوء الميتافيزيقي metaphysical genesis لمفهوم الكلام والفهم.ويركز التمركز حول العقل والتمركز حول الصوت على الصوت لأن هذين المفهومين يتولدان من الاعتقاد القائل أن الصوت يتوسط بين العقل الإنساني والواقع المتعالي. ويمكن القول أن هذه الحجة مقاربة للمفهوم الهندي لسلطة الـmantras. ويمكن تعريف الـ"mantra" بأنه صوت أو سلسلة من الأصوات. ونحن نعتقد أن للصوت سلطة لأننا نرى أن بإمكانه إثارة السلطة المتعالية إذ نعزي الأهمية إلى نبرة الكلمات التي ننطقها... فكيف يمكن لصوت كلمة معينة نطلق عليها اسم "mantra" أن يكون متمتعاً بالسلطة؟ أنه يتمتع بهذه الميزة لأننا نرى أن الصوت يعمل كوسيط بين العقل والسلطة المتعالية. وأنا لا أسعى هنا إلىتأكيد أن المفهوم الغربي التقليدي الخاص بالتمركز حول العقل، التمركز حول الصوت هو المفهوم نفسه الخاص بـmantra لكني أؤكد وجود أوجه تشابه.

ونلاحظ في التفكيك أن ثمة عنصراً آخر هو "التمركز حول الكتابة" graphocentrism، وهو مصطلح مهم بحاجة إلى التفسير قبل أن يدخل في صلب نظرية دريدا. ومن الممكن أن نبدأ القول بأن الكتابة writing كتابية grphic، وأن الجرافيم grapheme هو حرف في الأبجدية أو أنه مجموع الحروف أو المجموعات الحرفية التي من الممكن أن تشير إلى الفونيم phoneme (الذي يمكن تعريفه بأنه أصغر وحدة كلام تميز ملفوظاً ما أو كلمة ما من ملفوظ آخر أو كلمة أخرى في اللغة). وإذا علمنا أن الكتابة كتابية لذا يمكن القول أن الجرافيم، تبعاً إلى مايذكره المفهوم التقليدي، دال صرف يقصد به أن وحدة الكتابة ليس لها صلة عدا كونها تمثل الصورة الصوتية. ولهذا السبب يمكن القول أن المقصود بالتمركز حول الكتابة

هو انتقال الأهمية من الكلام إلى الكتابة، وهو يمثل قلباً للمفهوم التقليدي القائل بأولوية الكلام أو الكلمة المنطوقة على الكتابة أو الكلمة المكتوبة.

وهناك عدد من النقاد يعتقد أن التفكيك الذي جاء به دريدا يعد انتقالاً من التمركز حول العقل إلى التمركز حول الكتابة(10)، وهذه ليست ملاحظة بريئة ولابد من التعبير عن دلالتها قبل الاسترسال في التفسير، وأنا أرى أن أفضل طريقة لتوضيح هذه المسألة هي محاولة تبسيط الأمر من خلال القياس.

فإذا كان بالإمكان مقارنة الكتابة والكلام والمفهوم الذي يمثلاه بالجسد والروح والواقع المتعالي فعندئذٍ يكون التركيز على الكلام هو التركيز على الروح (والتركيز على الكلام هو التركيز على التمركز حول الصوت والتمركز حول العقل). أما التركيز على الكتابة فهو التركيز على الجسد(والتركيز على الكتابة هو التمركز حول الكتابة). فإذا كان التفكيك تمركز حول الكتابة، وإذا كان التمركز حول الكتابة يعني التركيز على الكتابة فعندئذٍ يمكن تعريف التفكيك بأنه رفض لأولوية الروح وسلطة الوسيط، وأنه تحد لما هو أخلاقي، إنه الانغمار في الحياة الدنيوية، إنه يعني اختفاء الرب... فهل من المقنع أن نقول أن التفكيك عدمي؟ nihilistic ويمكن القول أن جميع هذه التوكيدات صحيحة، والجواب عن الأسئلة أعلاه هو "نعم" عن كل مايقوله دريدا، وكل مايقصده التفكيك. سأعود لهذه المشكلة بعد دراسة مصطلحات دريدا التي تعمل بصفة أدوات تفكيكية.

فبعد أن عرض دريدا الأساس الميتافيزيقي واللاهوتي لمفهومي الكلام والكتابة، شرع في فحص مسألة الوصف اللساني liguistic للغة والمفاهيم التي يحاول الوصف بناءها. والحق أن دريدا يأتي كرد فعل على نظرية سوسير التي تقول أن العلامة sign اللسانية هي وحدة الدال والمدلول. وتزعم اللسانيات الحديثة، التي ترتكز على مفهوم الدال والمدلول، والبنيوية، التي تدين لذلك المفهوم، إنهما جعلتا من دراسة اللغة، وفعل النقد حقلين معرفيين علميين، وقد بين دريدا أن هذا الزعم هو خداع فحسب، لأن مفهوم الدال والمدلول في اللغة الذي جاءنا من اللسانيات هو صورة أخرى لمفهوم الكلام والكتابة التقليدية. وقد لاحظ دريدا في أثناء عرضه للعلاقة المتبادلة بين الميتافيزيقا واللاهوت، ما يأتي:

دائماً ما يوحي مفهوم العلامة داخل ذاته بالفرق بين الدال والمدلول... حتى إن تم تمييزهما بأنهما وجهان لعملة واحدة، ولهذا السبب يبقى هذا المفهوم في ضمن

تراث مفهوم التمركز حول العقل الذي هو في حقيقته تمركزاً حول الصوت: التقارب المطلق للصوت والكينونة being، وللصوت ومعنى الكينونة ومثالية المعنى (OG،ص 11-12).

ولهذا السبب فإن نسق اللغة الذي يقال أن اللسانيات جعلته علمياً وأن البنيوية استعارته بحماس بوصفه نموذجاً للنقد، هو في حقيقته النسق القديم نفسه، أي نسق التمركز حول اللوغوس . التمركز حول الصوت الذي هو نتاج الميتافيزيقا.

ومن الواضح أن دريدا حشر الميتافيزيقا واللسانيات في خانة واحدة وهذا يعني أن الميتافيزيقا فسحت المجال أمام اللساني ليتصور ظاهرة اللغة في ضوء القطبية الثنائية. بمعنى أن المفاهيم الميتافيزيقية... مفهوم الواقعي والمثالي، مفهوم الجسد والروح، مفهوم الخير والشر... قد فسحت المجال أمام اللساني ومكنته من تصور اللغة في ضوء قطبية ثنائية مشابهة. وتعد الحدة اللسانية، التي تقول إن الصورة السمعية تستحضر المفهوم (أي أن الدال يستحضر المدلول)، تركيزاً على أولوية الكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة، وبهذا الصدد فإن اللسانيات البنيوية هي صورة معدلة عن الإهمال التقليدي للكتابة، ذلك الإهمال الذي نتج عن النفور الفلسفي والميتافيزيقي من الطابع الخارجي والمرئي والمجسد للكلمة المكتوبة، ويتضح من ذلك أن خلف مفهوم اللغة التقليدي. وخلف مفهوم العلامة اللسانية عند سوسير كمنت ميتافيزيقا على شكل قوة اشتراطية قوية.

وقد أطلق دريدا تسمية "المفهوم السوقي للكتابة" على مفهوم الكتابة الذي أهمله مفهوم اللغة التقليدي واللسانيات الحديثة، وعدّاه مفهوماً ثانوياً، أي شيئاً ليس له وجود إلا لغرض تمثيل الصوت الذي تجسد الكتابة. ويضيف قائلاً أن الاعتقاد الذي ساد في التراث الغربي بصدد الكتابة هو أنها "الحرف" و"النقش المرئي"، و"الجسد والمادة"، الخارجية بالنسبة إلى العقل. وهذا هو المفهوم السوقي تحديداً. وقد نبذ دريدا هذا المفهوم السوقي الذي كان يوجه فهمنا للغة،على الرغم من أننا لم نكن واعين به تماماً، مثلما وجه أداءنا في ميدان النقد الأدبي من خلال دفعنا إلى الاعتقاد بأن كل شيء يستنبط المعنى ويعطيه فقط حينما يرتبط بفكرة ما، والتي ينبغي أن ترتبط، بالمقابل، بفكرة أخرى وهكذا دواليك بحيث أن هذه الأفكار كلها ستتجمع في فكرتنا عن الكينونة المتعالية، ولهذا السبب أصبحت فكرتنا عن الكينونة المتعالية تعمل بمثابة فكرة تتحكم في أفكارنا عن اللغة، وأفكارنا في النقد.

... وهكذا أصبح نقد قصيدة ما اكتشافاً لمعناها.. ذلك المعنى الذي يعد فكرة أو مفهوماً يمكن ربطه بفكرة أخرى، وسوف تتجمع عملية ربط الأفكار بعضها بالآخر في فهمنا للكينونة المتعالية. ومن الجدير بالإشارة أن جميع شذرات الأفكار التي يمكن نسجها في نسق واحد، يجمعها مركز واحد تمثله فكرتنا عن الكينونة المتعالية، وإن احتمالية النسق توحي بوجود المجموع. ويمكن تعريف المبدأ الجمعي بأنه فكرة الكينونة التي هي إبداع الميتافيزيقيا، وقد تمثلت محاولة دريدا بتحرير فهمنا للغة وفعل النقد من هذا التأثير الجمعي الذي مارسته الميتافيزيقا، وقد توصل إلى عملية التحرير هذه من خلال صياغته لمصطلحين جديدين من الممكن أن يبطلا مفهوم اللغة القديم وطريقة النقد القديمة. إلا أن أذهاننا خضعت لاشتراطات الفهم التقليدي للغة سواء كنا واعين بذلك الفهم أم لا. فنحن حينما نزعم أننا صغنا أفكاراً جديدة فإننا لم نفعل في حقيقة الأمر سوى تحويل الأفكار القديمة، فعلى سبيل المثال أن المصطلحات اللسانية التي جاء بها سوسير التي يقال عنها بأنها أحدثت ثورة في فهمنا للغة هي نتاج آخر للميتافيزيقا. فنحن نكرر أنفسنا حينما نقول إن نسق اللغة الجديد علمي،، والحق أن بالإمكان أن تتولد أفكار جديدة حينما تكون أذهاننا محايدة. وإن القصد من وراء عرض دريدا للأساس الميتافيزيقي للغة والنقد هو دفع أذهاننا إلى الحيادية لأننا ندرك تماماً أن ظاهرة طبيعية تماماً مثال اللغة تخفي في داخلها بذور الميتافيزيقا، بل حتى التفسير العلمي للغة الذي قدمه سوسير هو في الحقيقة ضحية للميتافيزيقا.

وقد شرع دريدا، بعد عرض الأساس الميتافيزيقي الذي تقف عليه اللغة، في صياغة مصطلحاته الخاصة التي بإمكانها توليد فهم جديد للغة.. وتشكل هاتان الخطوتان بنية التفكيك. وسأبدأ الآن بوصف وتقويم المصطلحات التفكيكية.

لقد استند مفهوم الكتابة الجديد الذي صاغه دريدا إلى ثلاث كلمات معقدة جداً، هي: الاختلاف difference والأثر trace والكتابة الأصلية arche- writing. وسأعمل على تفسير كل مصطلح من هذه المصطلحات الثلاثة بأوسع قدر ممكن تسمح به محددات هذا المشروع، وسأبين الكيفية التي تؤدي بها هذه المصطلحات إلى فعل التفكيك. فالاختلاف يشير إلى فعلين actions: 1 . أن يختلف، أن لا يكون متشابهاً "differ:"، 2 . أن يرجئ ويؤجل(11)، "deffer" وينبغي الانتباه إلى إن الأول مكاني spatial والثاني زماني temporal. ويرى دريدا

أن كل علامة تؤدي هذه الوظيفة المزدوجة: أي الاختلاف والتأجيل، ولهذا السبب تكون بنية العلامة مشترطة من قبل الاختلاف والتأجيل، وليس من قبل الدال والمدلول، بمعنى أن بنية العلامة هي الاختلاف الذي يعني أن العلامة شيء لا يشبه علامة أخرى، وشيء غير موجود في العلامة على الإطلاق. ويمكن توضيح ما ذكرناه بالمثال الآتي: فنحن نميز بين كلمتي three (وتعني ثلاثة)، وtree (وتعني شجرة)([18])، "في الكلام والكتابة، فهما مختلفان تماماً وتكشفان عن هويتهما identity. ويعد هذا الاختلاف إحدى القوتين الموجودتين في كل علامة. أما القوة الأخرى في العلامة فهي قدرتها على الإرجاء، أي قابليتها على التأجيل، فعلى سبيل المثال إن كلمة "وردة" في قصيدة ما لا تبدأ بكشف المعنى إلا حينما يدرك أنهاليست تلك الوردة التي نراها في الواقع. بل إن لها شيئاً آخر، ذلك الشيء الذي ينبغي اكتشافه. ولهذا السبب فإن العلامة نصفها وافي والنصف الآخر غير واف. وهذه الحقيقة ضرورية لبداية فهمنا إلا إنها غيركافية بسبب نقصها. ومثلما أكد سوسير فإن العلامة هي ليست الدال + المدلول بل العلامة هي الاختلاف + الإرجاء. ويرى سوسير أن العلامة اتحاد في حين يراها دريدا اختلاف.

وبما أن العلامة غير وافية وناقصة لذلك ينبغي أن تفهم على إنها "تحت المحو" under erasure وهو مصطلح صاغه دريدا ليشير إلى عدم كفاية العلامات ونقصها. فهي مكتوبة لكنها مع ذلك مشطوبة، فنحن نشطبها لنشير إلى نقصها. ولهذا السبب تحمل كل علامة هذه الإشارة عليها. فعلى سبيل المثال إن كلمة "مرئي" التي استعملها آنفاً لم تحمل أية إشارة واضحة عليها، لكنها علامة برغم ذلك، لكن إذا نظرنا إليها من زاوية تفكيكية فإنها ستظهر عندئذٍ علامة مشطوبة، على النحو الآتي: "مرئي". وينبغي ألا نأخذ فكرة تشطيب العلامة على نحو حرفي، بل على نحو إيحائي فقط. فهذه الشطبة توحي بنقص العلامات وعدم كفايتها، بل عدم قطعيتها. إذ لا توجد علامة يمكن أن نقول عنها إنها دال لشيء أزلي، فهي لا تتمتع بأية قيمة مطلقة، كما إنها لا تحيل أي شيء متعال... فالعلامة سياقية contextual وهي تخلق سراب المدلول، وإن جل ما تستطيع القيام به أنها ترسلنا بحثاً عما تحتاج هي إليه وتذكرنا بما هو غير كائن فيها، ولهذا السبب أن العلامة "أثر"، فهي ليست التمثيل المرئي أو الكتابي المحسوس للصورة الصوتية بل إنها

---

([18]) *تلفظ الأولى "ثري" وتلفظ الثانية "تري" (م).*

الأثر الذي يصفه دريدا بأنه ليس طبيعياً، (أي أنه ليس الإشارة أو العلامة الطبيعية أو المؤشر index بالمعنى الهوسرلي)، أكثر من كونه ثقافياً، وإنه ليس مادياً أكثر من كونه نفسياً، وإنه ليس بيولوجياً أكثر من كونه روحياً.

إن ماهو كائن في العلامة يحرك الذهن باتجاه ماهو غير كائن فيها، ولهذا السبب فإن ما هو موجود في العلامة يحمل أثر ماهو غير موجود فيها،وتستطيع العلامة أسر الذهن لأن بمقدورنا أن تذكرنا بما هو غير موجود فيها، وتستطيع عبر هذا التذكير تحفيز الذهن ودفعه إلى الحركة. وهكذا نقول أن العلامة أثر، وتحمل في أثرها قوتين هما الاختلاف والإرجاء. وهكذا صار من الضروري أن يتغير مفهوم الكتابة مع ظهور مصطلحي "الاختلاف"، و"الأثر"، إذا ما عاد بالإمكان الإبقاء على تعريفها بأنها "الحرف" و"النقش المحسوس" و"الجسد والمادة"، الخارجية بالنسبة إلى العقل. وعند محاولة دريدا تعريف الكتابة وضح ذلك قائلاً: "... إنها النقش عموماً، سواء كان ذلك حرفياً أو غير حرفي حتى وإن كان ماتم توزيعه في الفراغ (المكان) غريباً عن نظام الصوت..."، (OG ص9)(12).

وبهذا المعنى يمكن أن نعد التصوير السينمائي والرقص والبالية والموسيقى والنحت جميعها كتابة. وقد لاحظ دريدا عند التوسع بمفهوم الكتابة هذا أن:

> المرء قد يتحدث أيضاً عن الكتابة الرياضية (أي الرياضة عموماً) أو الكتابة العسكرية أو السياسية في ضوء التقنيات التي تتحكم بهذه المجالات حالياً.وهذا لا يصف نسق الدلالة الذي يرتبط ارتباطاً ثانوياً بهذه الأنشطة فحسب، بل يصف أيضاً ماهية هذه الأنشطة ذاتها ومضمونها. (OG ص9)،.

فاللغة بذاتها هي كتابة ضمن ذلك المعنى (OG ص8). وقد لاحظ غيتاري سبيفاك: أن "ثمة شيء يحمل في داخله أثر التغيير الأزلي، أي بنية النفس، بنية العلامة، ويطلق دريدا على هذه البنية اسم "الكتابة"(13)، وقد ذكر سبيفاك الملاحظة الآتية في معرض توضيحه لمفهوم الكتابة: "هكذا نجد أن الكتابة هي اسم البنية التي يسكنها الأثر دائماً. وهذا مفهوم أوسع من المفهوم التجريبي للكتابة الذي يشير إلى نسق دلالة تجريبي على جوهر مادي"(OG ص: XXXIX ).

وقد أطلق دريدا اسم "الكتابة الأصلية" على الفرق بين مفهوم الكتابة هذا ومفهوم الكتابة السوقي الضيق. وتعمل الكتابة القوسية في التعبيرات الكتابية وغير

الكتابية. والكتابة بمعناها الضيق تعد كتابة graphic تعتمد مفهوم الجرافيم الذي هو في حقيقته دال صرف. أما في النظرية التفكيكية التي حدد دريدا أبعادها، فقد أصبح لصفة الكتابية معنى مختلفاً عن المعنى الذي كان متداولاً في الاستعمال التقليدي ويمكن القول أن الشكل الكتابي graphe هو "أثر متمأسس"(OG ص46).

وقد أصبح التوجه نحو التمركز حول الكتابة النظرية التفكيكية دلالة تضمين واسعة بسبب الأثر المتمأسس، ولهذا السبب فإن التغيير الذي أحدثه دريدا لم يكن تغيير بالأهمية التي تمتع بها مفهوم الكتابة على مفهوم الكتابة قدر تعلق الأمر بالفهم التقليدي لهذه المصطلحات. إذ يوحي التمركز حول الكتابة، بالمعنى الذي حدده دريدا، بالتوجه الذي يسلكه الفهم على نحو يدفع الذهن إلى تصور وظيفة الأثر في أنواع التعريف كلها التي تسير الوعي أو الإدراك، فالأثر يبدي عمله في صورة البورتريت (الصورة الشخصية)، والملصق الجداري (البوستر) واسم العلم. والإيماءة والكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة، وغيرها.ويمثل التمركز حول الكتابة الإدراك الجديد لوظيفة الأثر. فأنا حينما أتصور صورة شخصية يبدأ ذهني أو إدراكي بالعمل رغبة مني في فهم دلالة هذه الصورة، وتعد عملية اشتعال الذهن غير مادية، فالذهن يتحرك بحثاً عن شيء بعيد عما موجود في الصورة( بمعنى البحث عن شيء خلف بصماته الشبحية على الصورة)، وتلك هي وظيفة الاختلاف. في حين أن البصمة الشبحية هي الأثر. لأن الأثر بذاته غير موجود (OG ص167)، ويمكن تعريف التمركز حول الكتابة بأنه هذا الإدراك الحسي الجديد بأن شيئاً ما، شيئاً غائباً، قد ترك بصماته (بصماته الشبحية) على الموضوعات التي تخلق حركات معينة في الذهن (وتلك البصمات الشبحية هي الأثر). ويبدأ الأثر بالعمل من خلال الاختلاف والإرجاء (الاختلاف + الإرجاء = الاخـ "ت" لاف)([19]).

ويتم عرض مفهوم اللغة التقليدي بوصفه أسطورة... فقد كان ينطوي بداخله على شيء غامض: مثل قرب الصوت من المدلول، وغيرها. ونلاحظ أن العنصر

---

*([19]) ينبغي أن نلاحظ أن دريدا اشتق كلمة اختلاف differance من الجمع بين الاختلاف difference (بمعنى عدم التشابه) + deference (بمعنى الإرجاء وتفيد معنى الأثر)، أي أنه استبدل الحرف (e) في كلمة الاختلاف بالحرف (a) ويبدو الاختلاف واضحاً في هذه الكلمة إلا أن من الصعوبة توضيحه حين نقله إلى العربية لذلك عمد مترجم كتاب "الكتابة والاختلاف"، كاظم جهاد إلى وضع حرف التاء بين معكوفتين صغيرتين.(م).*

الغامض هو العنصر الميتافيزيقي، فقد كانت الميتافيزيقا تسيطر على مفهومنا للغة. وقد صاغ دريدا مصطلحات جديدة وشكل مفاهيم جديدة حتى يتكون فهماً للغة متحرراً من مفهوم الميتافيزيقا. ولهذا السبب يعدتحرير فهم اللغة من الميتافيزيقا إزالة للغموض والحيرة. إذ يتم التخلص من العنصر الغامض تماماً. وإن إزالة الغموض هو في حقيقته إزالة للأسطرة والحيرة، إذ يتم التخلص من العنصر الغامض تماماً. وإن إزالة الغموض هو في حقيقته إزالة للأسطرة (الطابع الأسطوري) أيضاً(14). ومن الصواب أن نقول أن التفكيك يبدأ بإزالة الغموض وإزالة الأسطرة في الفهم التقليدي للغة.

لقد انطوت دراستنا هذه للتفكيك على ثلاث مراحل، تمثلت المرحلة الأولى في تسليط الضوء على مفهومي الكلام والكتابة، واشتملت على مسألتين مركزيتين هما: السبب الذي يكمن وراء الاعتقاد السائد الذي يقول بأسبقية الكلام وأولويته على الكتابة، وما مدى البعد الذي وصلته الميتافيزيقا في تأثيرها. ودرسنا في المرحلة الثانية الزعم اللساني القائل أن اللسانيات الحديثة أضفت طابعاً علمياً على دراسة اللغة وجعلتها حقلاً علمياً. وتمثلت المسألتين المركزيتين اللتين تناولتهما في هذه المرحلة بتأكيد أن المفهوم اللساني للعلامة هو صورة أخرى للمفهوم التقليدي للكلام والكتابة، وعلى أن اللسانيات الحديثة هي ضحية الميتافيزيقا، وتتألف المرحلة الثالثة من وصف مصطلحات دريدا وتقويمها: الاختلاف والأثر والكتابة الأصلية. وقد سلطنا الضوء على دلالة مصطلح التمركز حول الكتابة من منظور دريدا.

وبناء على ماسبق، لقد تغير فهمنا للغة، فما هو مصير النقد؟ يبدأ الجواب عن هذا السؤال بافتراض أن الأدب هو شكل من أشكال الكتابة، وإن القصيدة أو القصة أو أي عمل أدبي هو بنية آثار... تلك الآثار التي تعرف أنها بصمات شبحية لا نعرف ماهيتها إلا إننا واثقون من كينونتها ووجودها. أما النقد، الذي يعرف بالدرجة الأساس بأنه بحث في كلمة، سطر، نص، أو أي شيء يحرك الذهن من نقطة إدراك حسي معينة إلى عوالم البحث بمعية دفع قوي للتأويل، فإنه يبدأ بالشك، الشك الذي يستند إلى الإقناع، فالناقد يشك في مظهر العلامة (كأن تكون كلمة، سطراً، قصة تمثالاً، صورة بورتريت،... الخ). وذلك لأنه يحمل قناعة مؤداها أن ما يظهر له هو ليس كل شيء، بل هناك شيء آخر، فنحن لا نكتفي بالأشياء كما هي، بل نرغب بالبحث فيها والتوغل إلى أبعد من حدودها لاكتشاف أسرارها لأننا نشعر أن ثمة شيئاً

مفقوداً أو شيئاً غائباً عما نتصوره نحن وندركه حسياً، وإن هذا الشعور الأزلي بأن هناك شيئاً مفقوداً أو غائباً هو الكتابة الأصلية. ويعد الأدب واحداً من أنواع التعبير عن الكتابة الأصلية، بينما يعد الرسم نوعاً آخر، والموسيقى نوعاً آخر أيضاً، وتعمل الكتابة الأصليةبصفة آثار في الموضوعات. فالآثار أشبه ماتكون بطبع الأقدام.... فمن هو الذي مشى على الرمال؟ لقد مشى أحدهم وخلف وراءه آثار أقدامه في كل مكان، وإن كل تلك البصمات (الإشارات) التي تركها خلفه تذكرنا به إلا أنه مفقود وغائب. ويمكن تعريف الكتابة الأصلية بأنها إدراكنا حقيقة انه مفقود، وأنه غائب، والذي يرافقه الشعور بالمعاناة المتولد من تجربتنا التي نستشف منها عدم القدرة على اكتشاف هذا الغائب على الرغم من صمتنا المطبق أو عنفنا الصارخ، فكل البصمات (الإشارات) التي يخلفها وراءه هي الآثار... البصمات (الإشارات)، الشبحية، إذ أن هذه البصمات (الإشارات) هي التي تؤكد حضور هذا الغائب على الرغم من غيابه، فياله من موقف غريب حقاً! (وربما كان التشخيص . أي إضفاء الصفات الشخصية على غير العاقل . صيغة من صيغ التبسيط إلا أنه قد يساعد على الفهم.

وقد اعتاد النقد التقليدي الظهور مع فكرة ما عبر المواجهة مع العمل الأدبي، ولهذا السبب يعد نقد القصيدة اكتشافاً لمعناها. ولهذا فإن المعنى فكرة أو مفهوماً يمكن أن يلحق بفكرة أخرى أو مفهوماً آخر والاستمرار بهذا الإلحاق حتى تلتحم هذه الأفكار في فكرة الكينونة المتعالية أو الحقيقة المتعالية. لكننا لا نعي حقيقة أن ما نسميه "المعنى" هو في حقيقة الأمر فكرة تتخذ من الميتافيزيقا ملاذاً لها. ولم تنج البنيوية، التي يقال عنها بأنها سيرورة ثورية،من قبضة الميتافيزيقا، وأن القول أن البنيوية توحي بالنسق، يعني أن هناك مركزاً في مكان ما، وذاك المركز هو المفهوم المركزي الذي من الممكن اكتشافه بوصفه مفهوم الكينونة أو السلطة المتعالية. ويوحي مفهوم النسق أن كل شيء مفهوم على أفضل وجه، أو أنه قابل للفهم في الأقل، فحيثما وجد النسق ينعدم الإرباك أو التشويش (الخلط).

وسيؤكد التفكيك على أن هذه أوهام فحسب، إذ كل ما نزعمه بأنه الحقيقة أو الكينونة هي "فبركة" ليس إلا. فهذه الكلمات تمثل فبركات مهولة تشير إلى الفشل في بحثنا عن المعنى، و هذه يعني في مرحلة ما من مراحل تاريخ البحث عن المعنى أن الباحثين أعلنوا، لسبب أو لآخر، أنهم وصلوا إلى آخر نقطة ممكنة من بحثهم وأنه لا ينبغي القيام بأي بحث آخر يتجاوز هذه النقطة، ولغرض حماية ما أسموه

"النقطة النهاية" من الإهانة التي يمكن أن تنسبها إليهم البحوث المستقبلية، عزو لتلك النقطة نوعاً ما القدسية وأسموها الحقيقة truth أو الكينونة being أو أي شيء آخر، وقد عملت نقطة البحث النهائية أو المفهوم المقدس بصفة مركز للنقد بنوعيه التقليدي والبنيوي. لذلك كان ثمة خداع كبير سار على هداه نشاطنا النقدي وفهمنا للغة.

وأخيراً ينبغي عليّ العودة إلى قضية النقد. فقد كان النقد، بالمعنى التقليدي، تطبيقاً لنموذج يرمي إلى فهم العمل الأدبي، وربما يكون هذا النموذج فلسفياً أو أخلاقياً أو دينياً أو لسانياً. ومن المحتمل أن الناقد غير واع تماماً بحقيقة أنه يطبق نموذجاً معيناً، فالذي نطلق عليه اسم "التقويم الذاتي" هو في حقيقته غير ذاتي، فنحن نلحق ما هو موجود في العمل الأدبي بشيء ما في سيرورة ذلك الفهم الذي يؤدي إلى التقويم. ومن الممكن أن يكون هذا الـ"شيء ما" هو النسق الأدبي الذي منح الكلمات والأفعال actions والظواهر إمكانية توليد المعنى. فعلى سبيل المثال، إذا حاولت تفسير قصيدة "The Lake Isle Of Innisfree" ، سأتمكن من ذلك أما من خلال ربط مضمون القصيدة بالمعلومات المتوفرة التي تتعلق بحياة الشاعر.. تلك المعلومات التي تخص مزاجه وكآبته وتأملاته في الطبيعة السريعة التغير، وسرعة زوال الأشياء الجميلة، ونفوره من المكاسب المادية وعشقه للحياة الحالمة. ثم أبدأ بربط هذه الأفكار الموجودة في القصيدة بهذه الأفكار الخارجية التي تعمل بصفة نسق لربط الأفكار في القصيدة. ولهذا السبب تصبح الأفكار التي تزخر بها القصيدة ذات معنى فقط، حينما أشرع أنا بعملية ربط هذه الأفكار بما هو خارج عن القصيدة. وفضلاًعن ذلك فإني قد أبدأ بالبحث في سبب كآبة الشاعر وأسباب عشقه للحياة الحالمة، وأسباب دفعه إلى كراهية المكاسب المادية. ونلاحظ في هذا النوع من النقد أن التركيز لا يكون على النسق بحد ذاته لأن التركيز على النسق لدراسة النسق ذاته يؤدي بنا إلى البنيوية. فعلى سبيل المثال: ما المغزى الأدبي من ترك الموطن الرئيس والذهاب إلى جزيرة؟ هل هناك مغزيات أخرى الجواب: نعم بالتأكيد، ونجد في بعض شخصيات شكسبير الكوميدية مثل مسرحية "كما تحبها"، و"حلم ليلة منتصف صيف" أن الشخصيات تغادر المدينة لائذة بالغابات التي يتم فيها حل الصراعات وانتشار الحكمة، وعلى هذا الغرار هناك عدد من الشخصيات في "القصائد والروايات التي تغادر المدن متوجهة إلى الجزر المعزولة، ومثال ذلك شخصية "بروسبيسو" في مسرحية "العاصفة" وشخصية "جيليفر" في رواية "رحلات جيليفر".ولهذا السبب نجد

أن رغبة الشاعر ييتس باللجوء إلى جزيرة Innisfree تحاكي رغبة الكتاب السابقين. ونحن نقر بأننا نفهم القصيدة لأننا نألف هذه القناعة، أي الاقتناع بترك المدينة ومباهجها واللجوء إلى الجزيرة ذات معنى كبيرة من الشعر، ذلك لوجود قناعة أدبية أو اتفاق أدبي بأن لهذه الفكرة معنى ما وهكذا نجد أن بإمكان التحليل البنيوي أن يركز على العناصر الأخرى للقصيدة بغية دراسة النسق الشعري. وقد طبقت في المثال الأول، أي مثال التطبيق غير البنيوي، نماذج معينة متعارف عليها في الأدب على القصيدة فقط من أجل فهم القصيدة. أما في المثال الثاني، أي مثال التفسير البنيوي، فقد استعملت القصيدة وعناصرها لدراسة النسق الشعري أو لدراسة نماذج الأدب المتعارف عليها. وينبغي الإشارة هنا أن التفكيك لا يمثل أياً من هاتين الحالتين، أو نقيضهما.

فالتفكيك لا يمنح الناقد أي نماذج، ولا يطبق أي نموذج على النصوص الأدبية، بل إنه يدمر جميع النماذج الموجودة ولا يقدم أي نموذج، ولهذا تسبب الكتابة التفكيكية حيرة كبيرة. فعلى العكس من النقد البنيوي لا يؤمن النقد التفكيكي بوجود نسق يمكن فهمه. إذ توحي فكرة النسق بأن الأشياء منتظمة أو من الممكن جعلها كذلك، إلا أن هذه الفكرة مصدر مواساة حقاً، ونحن نفضل المواساة على الحيرة. وعلى الرغم من أن المواساة قد تنطوي على خداع لكنها أفضل من معاناة الحيرة. وقد أعلن البنيوي، بعد أن واجهته مشكلة تعقيد الأدب والأذهان التي تكمن وراء الأعمال الأدبية، أن التعقيد قابل للتحليل ويمكن فهمه، ويزعم وجود نسق أدبي بإمكانه تفسير التعقيدات. إنه تأكيد الإرادة التي تجعل البنيوي يزعم هذا الزعم، فالبنيوية هي التوكيد لإرادة الإنسان وقدرتها على حل ماهو معقد، وعلى العكس من ذلك يبحث التفكيك في إمكانية النسق، ويتساءل عنها وعن الكيفية التي جاءت بها التقاليد والمواصفات الأدبية إلى الوجود. فالمواجهة القائمة بين الوعي الإنساني ونسق العلامة هي من التعقيد بحيث يصعب فهمها. ولهذا السبب، يؤكد التفكيك، تبعاً إلى ما يذكره ديفيد اليسون، على ضرورة إعادة التفكير بمشكلة اللغة كلها(15)، وربما كان من الضروري وجود حقل معرفي جديد يستعمل أصول الكلمات ( etymology ) وعلم النفس معاً بصفة حقل معرفي واحد لأداء هذه المهمة. ونلاحظ هنا أن التفكيك ينبذ الميتافيزيقا والفلسفة بوصفهما من أنماط الإدراك الخادعة، كما أن اللسانيات التي كانت تخفي الميتافيزيقا في نماذجها الخاصة باللغة، لا تلائم التفكيك، وكذلك لا يلجأ التفكيك إلى البنيوية التي ترتكز بقوة على اللسانيات.

قد يبدو التفكيك حقلاً تحكمه قواعد وأنظمة ولغة خاصة يصعب على المبتدئ فهمها، إلا أن الحقيقة مختلفة، فنحن لدينا قواعد وأنظمة ولغة خاصة في النظريات النقدية التقليدية أكثر مما في التفكيك، فالمبتدئ يواجه مصطلحات تقنية كثيرة مثل شخصية، حبكة، موضوع، صورة، رمز، شعر غنائي، قصيدة، و....الخ، وقد استعملناها مراراً وتكراراً حتى أنها أصبحت طبيعية بسبب ذلك. وفضلاً عن ذلك، فإننا إن لم نفهم المصطلحات التي على شاكلة "اختلاف"، "أثر"، "كتابة أصلية"، .... الخ، فإننا لا نتمكن من فهم واستيعاب أي عمل مكتوب ينضوي تحت هذه النظرية إذ من الصعب فهم أي شيء جديد. إلا أن المرء سيفيد من تعلم هذه النظرية كثيراً إذا ما تحمل الجهد أولاً. وتتمثل هذه الفائدة في أننا نتساءل في صلة فهم الإنسان وعالمه بالمعرفة، ويلقي التفكيك ضوءاً جديداً على عملياتنا الفكرية. ويخبرنا أن سلطة الأدب ليست متأتية من سلطة الأدب ولا من سلطة اللغة لأن سلطة اللغة، شأنها في ذلك شأن سلطة الموسيقى والرسم والنحت والطقوس... الخ، ترجع إلى حسّ بدائي أصيل بشيء: مفقود وغائب، وتوجيه إدراك الإنسان بعد ذلك..

❑

## ■ الهوامش:

*(1). هـ. أبرامز "الملاك التفكيكي" مجلة البحث النقدي 3(1977)، ص 428.*

*(2) . نيوتن غارفر، تمهيد لكتاب "الصوت والظاهرة"(إيفانستون: مطبعة جامعة نورثويسترن، 1973)، صxxii. ويوضح غارفر في معرض تعليقه على مكانة المنطق والنظرية في فلسفة اللغة، قائلاً: "نجد في تاريخ الفلسفة الغربية، إن فلسفة اللغة . وبضمنها الكثير من الميتافيزيقا . قد اعتمدت المنطق أكثر من اعتمادها البلاغة" (التمهيد صxi). لكنه وضع في تعليقه على الحركتين اللتين حدثتا في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر والجزء الأول من القرن العشرين، قائلاً: "لقد كانت الحركة الأولى تعزيزاً لفلسفة اللغة التي تعتمد المنطق إلا أن الحركة اللاحقة كانت تدميراً لذلك التراث، تدميراً يتحدث عنه دريدا بوصفه ختاماً للميتافيزيقا"(التمهيد، ص xxii).*

*(3) . ج. هيليس ميلر "الناقد مضيفاً"، مجلة البحث النقدي 3(1977)، ص 41.*

*(4) . موراي كريغر، "نظرية النقد"، (بلتيمور ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز، 1972)، ص 220-243.*

(5) . فريدريك جيمسون، "سجن اللغة"، (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، 1972)، ص 176.

(6) . "لقد اقترن نسق اللغة بالكتابة الأبجدية الصوتية، ذلك النسق الذي تولدت فيه الميتافيزيقا المتمركزة حول العقل (اللوغوس)، التي تحدد معنى الكينونة بأنه الحضور. لقد كان هذا التمركز حول اللوغوس مطوقاً دائماً ومضطهداً لأسباب أساسية بعيدة تماماً عن التأمل في أصل الكتابة والمكانة التي تحتلها..."(جاك دريدا، "في علم اللغة" ترجمة غياتري تشابرافورتي سبيفاك. بلتيمور ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز، 1972)، ص 43، وقد كانت الاقتباسات تلحق بالرمز (O.G).

(7) . لقد أوضح جاك دريدا في تعليقه على الخلفية الميتافيزيقية لمفهوم الدال. المدلول قائلاً: "يعودالاختلاف بين الدال والمدلول إلى الحقبة الأخرى التي شملت تاريخ الميتافيزيقا، هذا إذا نظرنا إلى الموضوع من منظور ضيق وضمني، أما إذا ضيقنا المنظور أكثر فسننظر إلى حقبة الخلق والتنامي المسيحية التي تلائم المفاهيم الإغريقية" (OG، ص 13).

(8) . من الممكن أن نتعرف على التمركز حول العقل بالميتافيزيقا، لأن كلاهما تعبير عن الرغبة بالمدلول، ويجد التمركز حول العقل (اللوغوس) المعنى كله في العقل (اللوغوس)، تلك الكلمة التي تعكس العقل الإلهي.

(9) . يمثل التمركز حول الصوت رفضاً للكتابة بوصفها تقنية فحسب، وكذلك توكيد تقارب الكلمة المنطوقة من المدلول. فالكلمة المكتوبة لا تفيد إلا بصفة مدلول للكلام.

(10) . "تنطلق هذه الحركة مما يسميه هو النموذج المغلق"، المتمركز حول العقل للآراء التقليدية أو الكلاسيكية للغة (والتي يؤكد هو أنها تعتمد وهم الكينونة المتعالية الأفلاطونية أو المسيحية أو الحضور الذي يضمن المعاني)، وصولاً إلى ما أسميته أنا "نموذجه المتمركز حول الكتابة"، الذي يعد الحضور فيه بمثابة بصمة على البياض"(م.هـ. إبراز، "(الملاك التفكيكي)" ص، 429).

(11) . يقول موراي كريغر إن مفتاح النقاش حول كلمة difference أي (الاخـ"ت" لاف)، هي اللعب على الكلمة الفرنسية differ التي تعني المعنيين الآتيين: (1) to differ (أي يختلف ولا يشبه) (2) to defer (أي يرجئ أو يؤجل)، اعتماداً على الفرق بين الكيانات الحاضرة المختلفة (الاختلاف)، الكيانات المتشابهة، إحداهما حاضرة والأخرى غائبة تفصل بينهما فجوة زمنية (الإرجاء). وهناك بعض أوجه الخداع في "الاختـ"ت"لاف" وهي أن (a) غير مسموعة وإن كانت مرئية، وإن المصطلح لا تقابله أية كلمة، ويدا ؟؟؟؟؟؟ يفيد فقط في المساعدة على تذكر

الكلمة التي يتباين عنها، ولا تكون موجودة بصفة مفهوم لأنها تختلف عن ذاتها، (نظرية النقد، ص 228–231).

(12) . يوضح دريدا في "الكتابة والاختلاف"، قائلاً: "إن الكتابة واحدة من الأشكال التي تمثل الأثر عموماً، وليست الأثر نفسه"، (OG ص 167)، وإن فكرة الأثر هي أنه يمكن أن يخضع لسؤال الماهية الأونطو . ظاهراتي ONTOPHENOMENOLOGICAL. فالأثر هو لا شيء، وهو ليس كياناً، بل إنه يتجاوز السؤال الذي يقول: ما هو؟" (OG ص 65).

(13) . غياتري تشاكرافورثي سبيفاك، تمهيداً لكتاب "في علم الكتابة" لجاك دريدا (بلتيمور ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز، 1974)، ص xxxix.

(14) . تعكس ملاحظة ج، هيليس ميلر عن اللغة موقفاً تفكيكياً: (إن اللغة، منذ البداية، خيالية ووهمية، ومنزاحة عن أية إحالة مباشرة إلى الأشياء كما هي، وينبغي احتجاز الظرف الإنساني في شبكة من الكلمات تتشابك عبر القرون وتزخر بالأساطير والمفاهيم والقياسات الميتافيزيقية، أي باختصار نسق ميتافيزيقا الغربية بأكمله"، ("التراث والاختلاف" في مجلة "داياكرتكس" ، 4،2، (1972)، 11).

(15) . ديفيد أليسون، مقدمة كتاب "الصوت والظاهرة"، ص I-xxxvii.

البيلوغرافيا .


- ابرامز، م، هـ "حدود التعددية . الجزء الثاني: الملاك التفكيكي "مجلة" البحث النقدي"، 3(1977)، ص 425–438.
- أليسون، ديفيد، المقدمة، "الصوت والظواهر ومقالات أخرى في نظرية العلامات عند هوسرل، "جاك دريدا"، ترجمة ديفيد أليسون(إيفانستون: مطبعة جامعة نورثويسترن، 1973).
. بلوم ، هارولد "خارطة سوء القراءة"، (نيويورك : مطبعة جامعة أوكسفورد، 1975).
. وآخرون "التفكيك والنقد"، (نيويورك : مطبعة سيبيري، 1979).
- دي مان، بول "رمزيات القراءة: اللغة المجازية عند روسو ونيتشة وريلكة وبروست"، (نيوهيفن ولندن: مطبعة جامعة بيل، 1979).
. "العمى والبصيرة": مقالات في البلاغة والنقد المعاصر "نيويورك": مطبعة جامعة أكسفورد، 1971).
- دريدا، جاك، (الإخ"ت" لاف)، في "الصوت والظاهرة ومقالات أخرى في نظرية العلامات عند هوسرل "ترجمة ديفيد أليسون (إيفانستون: مطبعة جامعة نورثويسترن، 1973).

- " في علم الكتابة" ترجمة غياتري سبيفاك (بلتيمور، ولندن: مطبعة جامعة هوبكنز، 1974).

. "الكتابة والاختلاف"، ترجمة الآن باس (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 1978).

- غارفر، نيوتن، تمهيد كتاب "الصوت والظاهرة ومقالات أخرى في نظرية العلامات عند هوسرل "جاك دريدا، ترجمة ديفيد أليسون (إيفاستون: مطبعة جامعة نورثويسترن، 1973).

- هيدغر، مارتن "الكينونة والزمان"، ترجمة جون ماكاوايري وإدوارد روبنسون (نيويورك: هاربر ورو، 1962).

. "الوجود والكينونة"، (شيكاغو: شركة هنري (يجنري، 1968).

. "مدخل إلى الميتافيزيقا" : ترجمة رالف مانهايم (نيويورك: دبلدي، 1961).

. "مقالات إلى الميتافيزيقا" الهوية والاختلاف، ترجمة كير؟؟؟؟؟؟ ف.ليدكر (نيويورك: المكتبة الفلسفية، 1964).

- هينرز، ريتشارد س. "الإيديولوجية والتحليل: إعادة تأمين الأونطولوجيا الميتافيزيقية" (نيويورك: دسكلي برونز، 1966).

. كلين، ريتشارد، مجلة دايكرتكس 2، 4(1972)، ص 29-34.

. كريغر، موراي "نظرية النقد" (بلتيمور ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز، 1972).

. ميلر، ج. هيلس: "شعاع اريادن: التكرار والمسار السردي: "مجلة البحث النقدي" 3(1976) ص 57-77.

. "الخيال والتكرار"، في "شكل الخيال البريطاني الحديث، تحرير آلان وارن فريد من (أوستن: مطبعة جامعة تكساس، 1975)، ص43 -71).

- "حدود التعددية الجزء الثالث: الناقد مضيفاً: "مجلة البحث النقدي"، 3 (1977)، ص 447-437.

. "التراث والاختلاف"، مجلة دايكرتكس، 2، 6، (1972)، ص 6-13.

- نيتشه، فريدريك "ماوراء الخير والشر": استهلال لفلسفة المستقبل "ترجمة ر.ج. هولينغديل (نيويورك: مطبعة البنغوين، 1973).

- "هكذا تكلم زرادشت: كتاب لكل شخص وليس لأي شخص (نيويورك: مطبعة البنغوين، 1961.

■ برانكو جوفيج ■

❑❑❑

# بول فاليري وآراؤه في الشّعر[20]

## تأليف : رينيه فيرناندا

■ ت: زياد العوده ■

***غالباً جداً ما أفصح السّيد فاليري عن قواعدِ فنّـهِ بصورةٍ موفّقةٍ دائماً، واهتمامٍ بالدّقةِ يزدادُ رهافةً وأناقةً باستمرار. ولعلّه لم يعرضْ قطّ أفكاره على نحوٍ أفضل من عرضـه لها فـي "أحاديث(ـه) علـى الشّعر[21]"، وفـي الصفحاتِ التـي تـدورُ علـى مالارميه، وتحمل العنوان التالـي: "كنتُ أقول لمالارميه أحياناً"[22].***

إننا نحبُّ أن نرى في هذه وتلك إزهاراً لصورٍ كانت تبدو أنها تتفتّحُ في "مفكرّةِ شاعرٍ، فنكتشفُ فيها مقابلةً ستغدو شهيرةً، ويتوافقُ فيها الشّعرُ والنّثر على المسودّة. وكان قد جرى الشروع بإعدادها في مقدّمةِ: "ألوان من السّحر" التي علّق ألان عليها قائلاً: "لا يحظى الشعرُ بشرفِ أن يؤثَرَ على النثر إلاّ لأنه قد ضُحِّي به في سبيل الموسيقا. إنـه، والحالـة هذه، مثل فتاةٍ ناضـجةٍ حقـاً، ولسوف تُذبحُ من أجل مجدِ والدتها، أو تكون محكومةً بتابعيّةٍ وثيقةٍ ومع ذلك، فالله يعلم كم رفع السيّد فاليري لغةَ الآلهة إلى ما يعلو على ابتكاراتِ بني البشر.

بعد أن يكون المرءُ قد قرأ: "أحاديث على الشّعر"، يغدو من الصّعب عليه كثيراً حتى أن يؤمنَ بوجودِ نثرٍ شعريّ، وبمشروعيّةِ البيت الشّعري الحرّ خصوصاً.

أما المقاطع الشعرية الكلوديليّة([23])، وابتكارات المحدثين الباهتة، والتي تخصّ

---

*[20] من كتاب: "حول بول فاليري"، تأليف: رينيه فيرناندا– الفصل الرابع. (م: ز. ع).*

*[21] لوبيجونييه.*

*[22] المجلة الفرنسية الجديدة الأول من أيار 1932.*

*[23] نسبة إلى بول كلوديل، الشاعر والمسرحي الفرنسي المعروف: (م: ز. ع).*

فناً بدائياً، فتلغي قواعد اللّعبةِ الشّعرية كلّها؛ فلا يبدو أنها تجدُ صكَّ براءتها في صفحات السيّد فاليري.

إن كلَّ هذه الضروب من الرّجوعِ المقنّع إلى همجيةٍ تريدُ أن تقول عن نفسها إنها عالمةٌ تشبه النّسخ المقلّدة التي تدعو إلى الرثاء، والممارسات المهرطِقةِ الصادرة عن صنّاعٍ رديئين يريدون أن يحتالون بفنّهم.

بيد أن المسألة ليست إطلاقاً في أن نستغرب الأمر استغراباً عقيماً؛ فالشيءُ الرائعُ هو أن الشعر، الذي يبدو، حسب رأي السيد فاليري، أنّه قد أهدانا عالماً تتحلّى فيه كلُّ الأشياء بقيمةٍ روحية– أنه لا يدينُ بسحرهِ إلى الفكرة التي يتضمنّها أو – يكشف عنها– بل إلى الموسيقى السّاحرة التي تنظمُ محاولاته.

لأن هذا الشعر هو النار السّاطعة التي تولد منها الفنونُ كافّة، وهو الشعلةُ التي اختطفها بروميثيوس من زوس، إنه العنصر الذي يوقظ الفكرةِ الخاملةَ والغافيةَ في مغلَّف الكلماتِ، مثل معدنٍ داخل علبة الفلز. إنها تهبها أجنحةً، بعد أن تحوّلها إلى مادّةٍ جديدةٍ ترافق خفّةَ الهواء الذي لا وزن له.

إن الموسيقى تطمئن السيد فاليري أكثر مما تطمئنُه لغةُ البشر، والتلاعباتُ بالأفكار. إنّها تتيحُ تلك الثقة التقويمية التي يمكن أن تتيحها "الأشياءُ الخاضعةُ لقوانين العدد، وصرامة القياس" وحدها.

إن الأرضية الأقلّ تحرُّكاً والتي يمكن لشاعرٍ "ألوان من السّحر" أن يغامر فيها مجبولةٌ من التُراب الصّوتي، ومن الرّملِ الملتمع، رمل الأرقام: إنه لا يطلبُ من ذلك الغضار أن يكون خصباً، ويريد أن يتمكّن من وزنه رياضياً، وأن يثمّنّ قيمته الصحيحة، وفضلاً عن ذلك، فهو يتكفّل بإغنائه شخصيّاً.

لا شكّ بأن السيّد فاليري يقرّ بأنه ليس لكل الأفكار قيمة متساوية، وأن أكثر من منهج، وأكثر من مفهوم تستعصي على التفسير الفنّي. ولكنه يمتدحُ قوّةَ التَّواتر وقيمةً نغميةً معينة –من بعد بو ومالارميه– بحيث يرى أنهما قادرتان على تجديد شباب "الفكرة"، وعلى أن ينقلا إليها نشوةَ الرّاقص؛ فحين تكون الفكرةُ خاضعةً لنيرانِ الفن، إنما تتطهّرُ، وتغدو أكثر نقاءً. حينذاك، نشهدُ التماع "الشعرِ الصّرف"، ويسلِمنا هذا الشعر روحه بكاملها، حين يرفعه الحماسُ إلى ما فوق الثرى.

إن غرابة الكلمات، وردود فعلها، والخفايا التي تُخبّئها في ظلماتها الجزئية، والحال التي يجد المرءُ فيه نفسه غير قادرٍ على أن ينسب قيمةً رياضية لمفردةٍ

مأخوذةٍ من مرآةِ الخطاب. كلُّ هذه الأمور تعيقُ، على حدٍّ سواء، هيمنة النثر، حسب رأي شاعرنا.

وهناك من يقول إن الشعرَ لا يكونُ واضحاً قط، وأن عدمَ امتلاكه للوضوح التّام يجعله مضطراً لإظهار إمكاناته الأخرى.

ومع ذلك، فنحن نظنّ أنه غالباً ما يعبّر عن أفكارٍ عاليةِ الدّقة، وخصوصاً في المسائل التي تعتبرُ الرّياضيات والفيزياء سيّدةً فيها، غير أن الفنَّ، في هذه الحالة، يعتبرُ خارج الموضوع.

حين نفكّرُ بالنّفور الذي يبديه مؤلّف "إيبالينوس"([24]) من امتداح النّثر، يمكننا الظّن بأن الكلمات تبدو ذات طبيعةٍ شديدة التركيب، وقبيحةً تقريباً.

إنها علاماتٌ كالأرقام، غير أنها تحمل فكرةً معينة شديدة التحرك بحدّ ذاتها. إنها في آن واحد جسدٌ وروح، وتُسهم في السرّ الذي يلفّ كلَّ مخلوقٍ بشري.

فكيف يجعلُ السيد فاليري عطفه كلّه وقفاً على نثرٍ يُسمّى شعرياً، وهو يخجل، بكلّ بساطة، (شأن نثره) من كونه نثراً جميلاً، ويدّعي الانتصار على الشعر، من خلال تزوير قواعد اللّعبة.

فمن خلال الصّفة التي تتصّفُ بها صفحةٌ لبوسوييه، باعتبارها نثراً صرفاً. إنما يمكن لها أن تبدو شاعرية، ومن خلال الرّجوع المخجل إلى لغةٍ أرضية ليس لها صفةٌ فنيّة، إنما تُعتبر قصيدةً ما نثرية، لأن كلَّ لغة أدبية خاضعةٌ لقواعدِ العدد والانسجام.

ينبغي مراعاةُ قواعد الجنس الأدبي، وعدم الغشّ في ذلك؛ فالنّثرَ المفرطُ في نغميته يبدو مُضعفاً، والشعر الذي لا أجنحةَ له يفتقرُ إلى الجدارة.

أما الآن، فقد حان الوقتُ لنصل إلى أكثر الأسئلة خطورة وهو: "ما الذي يفرّقُ الشعر عن النثر؟ وأيّ وزنٍ ينبغي أن نقيمه اليوم للقافية؟".

***

إن الأهمية التي يوليها بول فاليري لما يسميّه شخصيّاً بـ "الأعراف، تُفضي لنا

*([24]) أي: بول فاليري نفسه (م: ز. ع).*

بوجهةِ نظره على نحوٍ واضحٍ إلى حدّ كاف؛ فنحن لا نظنّ أنه قد امتدح موسيقا البيتِ الشعريّ، والسّحر الذي تخضِعُنا له، لكي يفترض بعد ذلك أن سحره مرتبطٌ بقانون الجهد الأقل، ويمكن أن يتعلّق بمصادفةٍ، أو بالتقاء عرضيٍّ لمقاطعَ معينةٍ ويتعرَّضُ حتى النثر لهذا الالتقاء.

إننا في غاية الامتنان للسيّد إيف جيرار–لودانتيك. لأنه قد تكلّم بشجاعة، وعلى نحوٍ وجيه، على النغميّة في مقالةٍ له في "المراسل"([25])، يتناول فيها السيد كلوديل، والسيّد كاسّو، وبعض السّورياليين الذين أصبحت آراؤهم الثورية معروفةً إلى حدٍّ كاف.

من الغرابة بمكان أن يؤثر النثرُ على الشعر باعتباره بحدّ ذاته أكثر شاعريةً منه.

وقد كشف فينيلون، في كتابه "تيليماك" عما يمكن أن تكون عليه ملحمةٌ معينة تتوقُ إلى الاستغناء عن الأبيات الشعرية، لكي تُدخِلَ على نحوٍ أيسر نصائح سياسيةً جدّ غريبة على الشعر. إن لغتها الرخوة والاتفاقية بعض الشيء، والتي لا تفلح في أن تكون حازمة، وتحتوي في هذا المكان أو ذاك، ألواناً من التراخي الذي يشبهُ فتورَ الموج الذي لا يهدأ، لا تجعلنا إطلاقاً نأسف على أن مغامرات "تيليماك" لم تُكتب شعراً.

غير أن فينيلون الذي يؤثر نثر موليير على أشعاره ربما كان يخشى أن يكتب قصائد لا تكادُ تتخطّى الأعمال الشعريّة لمنافسة بوسوييه([26]). لقد صبَّ انتقاده على القافية، كما يصبُّه على "عرفٍ" كريه؛ فعبقريتهُ في البوح الحرّ، والتي كانت تتفتّح في جوِّ الحبِّ الصّرف، لم تكن تروق لها التقييداتُ... فقد كانت تميلُ إلى الحذاقة التي تقلبُ القواعد أكثر مما تميل إلى التّدقيقات التي تحدّدها.

لندع فينيلون الذي كان يمتلكُ بعض صفات الشاعر، كما يمتلك قلباً ودوداً، ولكن ليس عبقريةً منظّمة... فثمة مؤلِّفة قد أوضحت عن أفكارها، بالتطلّق نفسه الذي عبّر به السيّد كلوديل، وبالرغبة نفسها التي يخفيها بصورةٍ صبيانيةٍ تحت مظاهر التجرّد: إنها مدام دوستال: فهي تخصُّ الشعراء الأجانب بتعاطفاتها، شأن

---

[25] *دورية فرنسية بتاريخ 25 آب 1932.*
[26] *إن قصائده المهداة إلى السّيدة غيونّ تتصّف بالسّطحية التامة.*

السيّد كلوديل. إنها تحبُّ أعمال كلوبستوك، وتمقتُ راسين، وتمتدحُ الميسياد([27]) السُّداسية، والقصائد الهجائية غير المقّفاة، في الشعر الإنكليزي... بيد أنها تكتب في كتابها: "عن ألمانيا": "لعلّ أعظم شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم أعظم ناثرينا، من أمثال: بوسويّيه، وباسكال، وفينيلون، وبوفّون، وجاك- جاك، الخ...".

ولسوف نلاحظ أن السيّد كلوديل قد حذف استخدام "ربّما" عند مدام دوستال.

غير أنه عندما كتبت "كاهنةُ الثورة"، حسب تعبير ريفارول، هذه السّطور، فقد كانت تتكلّمُ باسم الحريّةِ المناهضة للعوائق الشعرية، وكانت تبتغي امتداح الحماسة التي تحلّق فوق "الأعراف". وعذرها أنها قد وُلدت في مجال الأدب قبل أن يخلّص لامارتين والرومانسيون حرية الرأي، وذلك بأن يرتضوا طغيانَ الشّعر.

لقد كانت مدام دوستال، قبل كلوديل، مترفعةً عن الشعر الفرنسي حصراً، فحسُّها الأوروبيّ كان يبعدُها عن راسين، مثلما يفصل العالم بأسره السيّد كلوديل عن القافية الفرنسية... لقد كانت تعلمُ خصوصاً أن ميدانها هو النثر، ولسوف تقول الشيء عينه بخصوص مؤلِّفِ مسرحي لا يُطاق هو السيّد ميرسييه الذي يُقرأ، ويجعلنا نثمن المكر في ملاحظاته، في كتابه "صورة باريس". لقد تناول بالسّوء آداباً معينةً بصورةٍ فيها محاباة، وتجرأ على أن يكتب في "بحث (ـه) في الفنّ المسرحي، قبل مدام دوستال بكثير: "النّثر لنا... والنّاثرون هم شعراؤنا الحقيقيون...".

**فللسيّد كلوديل بالتأكيد أسلاف، وحتى عرّابون.**

أما هو فقد كتب: "إن الشّعراء الكبار الفرنسيين، والمبدعين الكبار، فليست أسماؤهم ماليرب، أو ديبرييو، أو فولتير، وحتى راسين، وأندريه شينييه، وبودلير، ومالارميه. إنهم يُدعون رابليه، وباسكال، وبوسوييه، وسان-سيمون، وشاتوبريان، وأونوريه دوبلزاك، وميشليه...([28])"

أولئك هم "السحّرة" الحقيقيون! غير أن السيّد كلوديل يريدُ أن يتلاعب بالكلمات فإذا كان كلُّ إنسانٍ شاعراً، وقادراً على أن ينتزع روحَ قرينه من العالم الأرضي، لكي ينقلها إلى عالمٍ أعلى، ويبدّل صورة حياته وأفكاره، وإذا كان الشعرُ يجعلُ كائناً معيناً ينسى الواقع لكي يطرح عليه مجالاً تصوّريّاً، والماضي بدلاً من الحاضر، والفرح أو

---

([27]) *أي: ملحمة المسيح، وهي من تأليف كلوبستوك نفسه. (م: ز. ع)*

([28]) *مواقف وطروحات في الشعر الفرنسي، المجلة الفرنسية الجديدة N. R. F.*

الألم الجماعي، بدلاً من شعورٍ شخصي، فينجمُ عن ذلك أن كلّ البناة العظام، وكافّة الذين ينشئون عملاً بشرياً هم شعراء... حين نعتمدُ المعنى الاشتقاقي للكلمة.

أما إذا كنا نحبُّ الالتباسَ إلى حدٍّ نعتبرُ فيه شعراء أناساً لا يمتلكون حسَّاً فنياً من أمثال رابليه، وسان-سيمون، ولا حسّاً للنّظم؛ فليس هناك أيُّ مسوّغٍ يمنعنا من تسميتهم موسيقيين أو معماريين، وكيف لا نعتبر المؤرِّخين مصوّرين؟ إن بلزاك أقرب إلى التصوير منه إلى الموسيقى الكلامية، وميشليه، مؤرّخ عصر النهضة، هو شاعر روائي، حين يؤثر إبداعَ فكره على الواقع([29]).

إن كلَّ كاتبٍ كبير، في حاصل الأمر، شاعرٌ في نظر السيّد كلوديل، ونحن نسلّم معه إكراماً للشعر بأن كاتباً مثل شاتوبريان، البطل الروّمنسي، يثيرُ الإعجاب بوجود بعضٍ من صفات الشاعر العظيم في نثره. ولقد مكث، بروحه الحسّاسة، في منطقة غامضةٍ يلتمسُ فيها الناثرُ الذي يستمدّ من المشاعر موضوعاته، يلتمسُ من الموسيقا الكلماتِ، ومن جاذبية المقاطع التي يؤثرها الناسُ أكثر من سواها، عزاءً، ومداعبةً كلامية. لقد كان يفضّلُ تطوّر شعور رقيق على اقتدار فكرةٍ صرفة. أما التأكيد على أن راسين، وشينييه، وبودلير ليسوا شعراء كباراً، فهذا يعني بالضّبط السخرية من الناس. ولماذا يكون للامارتين وهيغو الحقّ في أن يراعيَا في هذه الحالة؟ وكورني ذاته؟ هل خشي السيّد كلوديل من إثارة صراخ النّقاد؟ كان منطقهُ يود لو يدين كلُ الناس... إن السيّد كلوديل كاتبٌ كبير يمتلك فكراً متناقضاً.

إن كلَّ أديبٍ سيقرُّ له بالعبقرية، كما يقرّ لرامبو الأثير لديه. غير أن حسّه النقدي سوف يخذله أحياناً، لأن في ذوقه نوعاً من الأخطاء التي قد يكون من تبعاتها ظهورُه بمظهر المضلِّل. وإليكم جملة رائعة يمتدحها في بحث (ه): في بيت الشعر الفرنسي([30])، وهي مستمدّة من "قانون الجزاء"، وهو ذلك القانون الذي كان ستندال يقرؤه ليصيرَ ناثراً عظيماً: "كلُّ محكومٍ بالإعدام، سوف تُقطعُ رأسهُ"، ويتّصف هذا السّطر-كما يبدو، بالغنى الذي يتّصف به بيتٌ شعريٌّ رائع. وهو يبدأ، في واقع الأمر، مثل بيتٍ إسكندري([31])، من غير أن يكون بمقدوره أن ينتهي مثله.

---

([29]) *إن مسألة التوافقات أيضاً هي التي يمكننا أن نتناولها هنا.*

([30]) *المرجع المذكور سابقاً.*

([31]) *الوزن الاسكندري مؤلّف في العروض الفرنسية من اثنتي عشرة تفعيلة، ولا بدّ طبعاً من النصّ الفرنسي، لإبداء هذه الملاحظة. (م: ز. ع).*

لا أودّ إطلاقاً أن أسخر من المحكومين بالإعدام، غير أنه من المحتمل ألاّ يحصل المحكوم بالإعدام على وسام جوقة الشرف؛ فالشطر الثاني من البيت لا يُحدثُ أيَّ أثرٍ بالمفاجأة، مع أنه يعلمُ عن نوعِ العقاب الذي ينزلُ بالمذنب.

ولكن ماذا يقول السيّد غيغن، ناقدُ مجلة "الأخبار الأدبية"، وطاغيةُ المقاطع الشعرية أمام هذه المقاطع السنيّة: tê- te-tram-cheé ([32])، سوف يجد أن هذا البيت الكاذب ليس موزوناً، وسوف يجازي السيد السفير ([33]) وكيف يمكن لموسيقا "مسرحية فيدرا" أن تصمد أمام جمالِ بيتٍ شعري كهذا؟

إننا لا نقبل، فضلاً عن هذا، ذلك التعريف، أو "الطّرح" الذي يؤكّد فيه كلوديل أن "الفرنسية مؤلَفةٌ من سلسلةٍ من الأوتاد المجموعة، والعنصرُ الطويل فيها هو المقطع الأخير للافظٍ معيّن، والعنصرُ القصيرُ هو عددٌ غير محدود يمكن أن يصل إلى خمسة أو ستة مقاطع غير مختلفة تسبقه"، وعدمُ التحديد هذا الذي يدورُ على العديد من المقاطع هو نقيضُ كلِّ واقعٍ موسيقيّ.

كذلك الأمر فإن النظريّ الجديد يريدُ أن يهيئ وصولَ "حركةٍ طويلة عنيفة" مثل منقذٍ جديد، من خلال عددٍ كافٍ من الحركات القصيرة والطويلة".

إنه يبتغي، قبل كلّ شيء، أن يتجنب القافية، والرقم اثني عشر، حين يتعلّق الأمر بجملةٍ شعرية.

ولكن المرء يظنّ حقاً أن فيكتور هيغو كان يمكن أن يحتاج إلى بيتٍ شعري من أربع عشرة تفعيلة، حين أدخل الصفة: هائل([34])...

وعلى العكس من ذلك، فإن بعض المقاطع القوية، والمتّصفة بكثافةٍ شديدة الدّلالة يمكنها أن تتأثّر بقدرةٍ كامنةٍ عالية، فتوجزُ الأبيات... فيكون ذلك منطقياً أكثر.

فضلاً عن ذلك، فإن بيتاً شعرياً للافونتين لا يحتوي إلاّ على أزمنةٍ قويةٍ تقريباً، هو بيتٌ جميل من غير "التحضيرات" الكلوديلية، وحين يتكلّم على السّادة الكبار،

---

([32]) *الرأس المقطوعة، ويتكرر فيها، بالفرنسية، حرف أو صوت "التاء" الذي يلفظ بين اللسان والأسنان (م: ز.ع).*

([33]) *أي: ستندال (م: ز. ع).*

([34]) *في النصّ الفرنسي: "Formidable" (م: ز. ع)*

يقول: "إن الكون ممتنٌّ لهم على الشرّ الذي لم يفعلوه([35]).

إن هذه المتتالية من الكلماتِ الوحيدة المقاطع جميلةٌ جداً، مع أنه تؤدي إلى بيتٍ اسكندريّ، لأن الفكر والشعور الذي تعبّر عنه هما من أعلى طراز.

إذا تكلّمنا على الشعر، فليس بإمكاننا أن نزدري الفكرة وتدرّجَ المشاعر، والموسيقى الكلامية اللّصيقة بالبيت الشعري. والغناء الذي يجري في القصيدة لكي يحرك المقطعَ، أو الجملة الشعرية، ويهبها طابعه وحرارته، وصداه العميق... إن هذا الغناء الشّديد الاقتدار عند راسين هو جوهر القصيدة ذاته: إنّه يحوّلُ الألم والفرح، ويُضفي عليهما قيمةً تفوقُ البشر من خلال الاحتفاء بهما على الأسلوب الملائكي.

إلاّ أن الشعر ليس موسيقا المقاطعِ الشعريّة وحسب: "إن طُرقَ الموسيقا والشعر تتقاطعُ..."، كما يقول بول فاليري في "اتجاهات البوصلة"، ولكنها تفترق أيضاً...

ولو لم تكن الموسيقا مرتبطةٌ إلاّ بالكلمات، وبردودِ فعلها لكي تظلّ غريبةً على الفكر، وعلى الشعور، لما كانت أكثر من موسيقا داخلية، لا قدرةَ لها على الإيحاء. فكلُّ موسيقا تفترضُ أولاً إشعاع فكرةٍ معينة، والتماع عاطفةٍ معينة، لكي تكون ذات دلالة، مثل مشهد لا ينشدُ طرباً إلاّ إذا غمره الضّوء بأشعّته الذهبية. ولنأخذ المقطع الغنائيّ "آلهة الشرق"، من "تجربة القديس أنطوان الأولى"، أو مطلع أكيد يسّيريل" لفيلبيه، فهما يحققان سيادة النثر الصّرف الأثير لدى كلوديل، ولدى السيّد كاسّو، ولكنهما ينشران علينا ستارَ السرّ الخفيّ المعطر.

ولكن لماذا يقيمُ فلوبير وفيلبيه، وكلُّ الرجال الذين يسميّهم كلوديل شعراء، لماذا يقيمون أكبر وزنٍ للقافية الداخلية، وللمجانسات الصّوتية، وضروب السّجع؟

وإذا كانت القافية الداخلية ابتكاراً جديراً بالثّناء، فهل ينبغي إلغاء قافيةٍ تساعد الإيقاع، وتهبُ التعبير عن الشّعور انتظاماً يمتلك جاذبيةً ناجحة هي جاذبية اليقين؟ إن القافية الخارجية تختمُ عهداً، وتبشّر بعهدٍ آخر. إنها مرحلة انتقالٍ موسيقية يتمُّ احتمال إلحاحها بصورةٍ تامّة، فلا نقولنّ مع السيّد كاسّو بأن أضخم ميزةٍ لخصوم القافية، من أمثال إيلوار وبروتون، هي في أن يعبّروا مباشرةً عن مشاعرهم التي كان التقليديون يعرّضون أنفسهم لتشويهها.

إن الشغف بقافيةٍ معينة، وإن كانت فقيرةً، هو شهادةٌ على الأمانة لانضباطٍ

---

*([35]) الحكايات، رقم: 22، البيت: 12.*

أدبيّ معين، بغيضٍ على ثورتي الفكر جميعاً. ولا يجدرُ أن نغفل ذلك بصدد السّورياليين الذين بشرّوا بالأزمنة الجديدة... فهل نتصوّر كاتباً، صديقاً للسّوفييت يحافظُ على طقوس القرن العظيم المبجّلة؟ إلاّ أن السيد كاسّو على درجةٍ كبيرةٍ من الجرأة بحيث يقنعنا بأن راسين وكورنيْ لم يتوصّلا إلى التحرّر من رسالتهما، وأن الوالد هيغو كان متضايقاً من القافية؛ فقد كانت بالنسبة إليه الشمس التي تضيء الأثلام الطويلة التي رسمها على الورق طيلة حياته، وكان من شأنها أن تضفي على موضوعاته مظهراً مثيراً للتساؤل، وأن ترفع حماسته إلى طبقةٍ أعلى؛ غير أن فكره كان محاطاً بهالةٍ معينة، وكان يحافظ على موقفٍ نهائي، حين يتحدّد هذا الموقفُ من خلال قوافٍ صاخبة.

إن بول فاليري لا يتكلم على تبديلٍ في الشكل، بصدد الفنّ التقليدي، وبصدد النّظم الشعري، بل على "تحويلٍ فيهما"؛ فيقول: هذا ما يجبرنا على أن نعاين بترفُّعٍ كبير ما ينبغي أن نقوله([36]).

إن القافية تحضر إلى الذهن إطاراً موزوناً يقيّد لوحةً شعريةً معينة؛ ولئن ظلّت شيئاً مضجراً بالنسبة للمتدرّب، وبعضاً من مخلّفات النزعة الإكليريكية، في نظر المتخرّب الأدبي المتشدّد، فهي إدمانٌ بالنسبة للشاعر الحقيقي.

لسوف تقولون: والسيّد كلوديل؟ إنه متصوّفٌ أبعده عن الرّوائع الأدبية الفرنسية المكان والنُّفور. إن حماسته، شأن حماسة مدام دوستال لا تودُّ معرفةَ حدودٍ أدبية، إنها تريد أن تكون طليقةً مثل الله. إن المتصوّفين يخضعون لقواعد نظامٍ معين، غير أنهم يخضعون خصوصاً لذواتهم.

***

كم كان إدغار بو أكثر ذكاءً، حين أخذ يميّز "القيمة الموسيقية الكاملة" للقافية، بدلاً من أن يلغيها، ويقترحُ تعزيزها! إنه يكتبُ في دراسته عن ماهيّة البيت الشعري([37])، بعد أن تكلّم على اللاّزمةِ، والمجانسةِ الصّوتية: "قد يتطوّر هذا الأثر لكي يتضمن تكراراً للصوائت. كما يتضمن تكراراً للصّوامت، وضمن الكلمة كما في بدايتها، وفيما بعد ذلك بقليل، يجري دفعُ المجانسةِ الصوتية لكي تغتصب امتيازاتِ

([36]) *درجات البوصلة، الصفحة: 119.*

([37]) *ثلاثة بيانات، ترجمة: رينيه لالو، كرا.*

القافية، وذلك بأن تُدخل هذه المجانسة تماثلاً صوتياً عاماً بين تفعيلاتٍ بأكملها، وموجودة في البيت الشعري عينه. لقد ضربتُ مثالاً على هذه التحويرات كافة، في البيت الذي ذكرته أعلاه:

Made in his image a mannikim merly to madden it…")[38](

وتردُ إلى ذهننا بعضُ أبيات فاليري الغنية إلى حدٍّ مفرط بالمجانسات اللفظية..

oui, grande mer de délires doueé, Peau de pantnére et chlamyde trouée

De mille et Mille idoles du soleil… (le cimetiere Marin))(39)

Size viens en vêtements rasis

Sur Ce bord saus horeus, humer la taute écume (la jeune parque) ) (40)

ويتابع قائلاً: "إن فناً أكثر رهافةً يحسّنُ أيضاً اللازمة، ويقطع رتابتها، وذلك بأن ينوّع الجملة قليلاً عند كلّ تكرار، أو من خلال إبقائه على الجملة مع تنويعٍ لتطبيقها... (كما حاولتُ أن أصنع في قصيدة الغراب).

لقد امتثل بودلير لتعاليمِ معلمه في عددٍ من القصائد، خصوصاً في الشرفة، أما فيرلين، فقد استخدم تلك الوسيلة استخداماً واسعاً في قصيدته "حكمة"...

أما أن نستخدم مع القافية كافة الحيل؛ فذلك أمرٌ مشروع، وأن نمازحها مثلما صنع فيرلين، حين نكتبُ أبياتاً هزلية، أما القافيتان فتستدعي كلٌّ منهما الأخرى، مثل علامتين موسيقيتين، ضمن تناغمٍ معين، فالشعر يكون منذوراً للأعراف الفاليرية أو

---

*([38]) (بالإنكليزية كما نرى)، ونلاحظ هنا المجانسة الصوتية من خلال تكرار الصوت m في البيت الشعري:*

*([39]) نلاحظ في البيت الأول مجانسات لفظية تكرّر صوت الدال d وفي الثاني صوت الـ P: وفي الثالث اللام (l)*

*وترجمته الممكنة: أجل، بحرٌ عظيم موهوبٌ بالهذيانات (م: ز. ع)*

*جلد الفهد وسترة رومانية مثقبة بألفٍ ألف معبودٍ للشمس. (المقبرة البحرية)*

*([40]) أيضاً تكرار صوت الـ/V/ وتكرار الصوائت المحاكية لصخب البحر.*

*وترجمتها: إذا ما أتيتُ مرتديا لباساً مسحوراً إلى هذا الشاطئ، من غير ذعر، لا تنشق الزّبد العالي. (م: ز. ع). (إلهة الحياة الشابة).*

لا يكون.([41]).

أشاد السيد فاليري بالقصيدة إشادةً هي الأكثر مخالفةً للمألوف، حين كتب هذه السطور في أحاديث(ـه) على الشعر" : "إن القصيدة تنبسطُ في مجالٍ هو الأوسع ضمن وظائف حركتنا، وتتطلب منا إسهاماً هو الأقرب إلى الفعل الكامل، في الوقت الذي تحوِّلُنا فيه القصة والرّوايةُ إلى ذواتٍ أكثر خضوعاً للأحلام، ولاستعدادنا للتعرض للأهلاس.".

لا يمكن لكلماتٍ كهذه أن تفهم، إذا لم نتذكّر ملاحظةً لماليرب يشبّه فيها النثر بالمشي، والشعر بالرقص... فهذا الأخير لا يتعدّى أن يكون شيئاً من الحيوية الإيمائية المتناغمة مع إيقاعٍ معين...

يبدو جيداً أن قصيدةً معينة تنالُ تعاطف فكرنا وقلبنا بها، تجعلنا نشارك في مشاعر تغدو مشاعرنا، حتى أننا نتشرّب الفعل، أو الحالات النفسية التي يحلّلها الشاعر بحيث نعيشها فعلاً؛ فنخلُّ محلَّ المؤلِّف بصورةٍ كاملة... إن روحنا تختلج وترقص في قلب جوٍّ جديد.

"يقول أفلاطون إن روح الشعراء الغنائيين تصنعُ فعلاً ما تفاخر بأنها تصنعُه".

إن ب. فاليري يؤثِرُ بالتأكيد قوَّة انفعال قصيدةٍ ما –قيمتها الصّادقة– على محتواها الفكري. إنه لا يُريد أن يجري تحليل المضمون، دون أن يحسب حسابٌ للشكل".

ذلك لأن الأمرين لا ينفصل أحدُهما عن الآخر، في نظره، وهو على حقّ في هذا؛ فالمقطعُ الشعريّ، والبحرّ الشعري، واللحنّ والمادةُ الشعرية مرتبطةٌ ارتباطاً متناغماً فيما بينها.

وفي مقدّمة: "ألوان من السّحر" التي علّق عليها ألان، يرفضُ بول فاليري رفضاً قاطعاً أن يُترجم نثراً، ويبدو أنه يظنُّ مع ذلك أنه من الممكن أن يساء فهمه، بما أنه يكتب: "تأخذُ أبياتي الشعرية المعنى الذي يعزى لها".

---

*([41]) لنقرأ في مسرحية تارتوف (الفصل الثالث، المشهد الثالث) المكاشفة التي يصرّح بها تارتوف لإلفير، ولسوف نرى إن كان الإحساس قد جرى تشويهه، أو أن القوافي قد حذفته. إن كلَّ الكلمات الموضوعة في نهاية الأبيات تحملُ دلالةً بصورة رائعة؛ فتماثل الأصوات يقابله تماثل في الإحساس أو تباينٌ في الفكرة.*

ولعلَّ التأكيد على أن القصائد الفاليرية تتبدّى شبيهةً بشوارع ضيقة يكون تلاعباً بالكلمات؛ فهي جادّاتٌ عريضةٌ تترك هامشاً للأحلام، وتتيحُ انطلاق الخيال المتحرّر.

وهكذا، فإن قصيدةً ما تعتبر ذريعةً لتأمّلاتٍ فلسفية، وروحُنا شاطئ موسيقيّ تحلّقُ منه أعدادٌ كبيرةٌ من الأفكار؛ وحين يضرب هذا الشاطئ موجُ القوافي المنتظم، بعد أن تتوسّع التفافات المقاطعُ الشعرية...

نرى جيّداً أن الشعر، في نظر السيّد فاليري، موسيقي أساساً –وهو متميّزٌ عن النثر بما أن فكرةً ما، إذا ما جاريناه في ذلك، تحتاج إلى كساءٍ شعريّ خاصٍّ بها، لكي تأخذ قيمتها الحقيقية التي تزدانُ باللّونيات. وهو يكتبُ في الواقع، أنه "ما تصوّرنا كلَّ الأبحاث التي يفترضها الإبداع أو تبنّي شكلٍ معين، فلن نعارض بها المضمون معارضةً غبيةً قطّ."([42]).

إن السيّد فاليري الذي يحيا في عالمٍ من الأفكار المتبدّلة، لا يريدُ أن نُبلور فكرَهُ، وأن نصنع منه كتلةً لا تتحرّك... وبما أن قصائده صالحةٌ لتطوّرٍ معيّن ممكن، فلسوف يكون قد توقّع كلَّ شيء، بل سيكونُ على الخصوص قد أقام بين الأفكار علاقاتٍ موسيقيةٍ على درجةٍ كافيةٍ من الثبات، بالإضافة إلى أنّه لن يكون قد برهن على صحّةِ هذا المنهج أو ذاك".

إنه قلّما يحسُّ بالإطراء حين يجد أن أفكاراً رائعةً وعميقة قد نُسبت إليه، لأن الأفكار الأثيرة لدى فلاسفةٍ كبار، والتي يمتدحون معرفته بها، قد اكتُشفت من قبل على يديه تقريباً، وأُلحقت بمجاله الفكري، حين وهبها الحلية الوحيدة التي تناسبها. فقد كان يمكن لثوبها أن يكون مختلفاً، وأن تظهر الصّورُ مثل ماساتٍ أقل صفاءً، ولكان تثمينُنا للقيمة الأيديولوجية للقصيدة أقلّ شأناً...

***

إن بول فاليري، برفقة إدغار بو، يمتدحُ الجوهر الموسيقيّ للبيت الشعري، ومن جهةٍ أخرى، فهو يجرؤ على مخالفته، حين يؤكّدُ له مؤلّف "قصيدة الغراب" الذي يأتي من أقاصي ظلمات الحزن، بأن الوجد والشّعر ينهلان من المنبع نفسه، وأن الإحساس بالجمال يهبُنا، عن طريق الحدس، معرةً سبقيةً بالأمجاد اللامتناهية لما

*([42]) أدب، العلاقة، رقم /20/*

وراء هذا العالم([43]).

إنه يكتب في "اتجاهات البوصلة": "ليس بوسع بيثيا([44]) أن تملي قصيدةً ما"، وفي مجلة "أدب"([45])، تقرأ هذه الفكرة: "إن فكرةَ الإلهام تحتوي هذه الأفكار: إن الذي لا يكلّف شيئاً هو الشيء الأكثر قيمة... وما له أكبر قيمة لا ينبغي أن يكلّف شيئاً.

وهذه الفكرة: أن يتباهى المرء أكثر بما هو مسؤول عنه أقلّ من سواه".

تكشف "أحاديث على الشعر" عن صفحةٍ كاملةٍ يُستهزأ فيها بالشاعر الذي يقال عنه ملهمٌ باعتباره وسيطاً، وأخيراً، فإن "أشياء يُسكَتُ عنها" يجري التعبير عنها على النحو التالي: "الإلهامُ هو الفرضيةُ التي تحيل المؤلِّف إلى دور مراقب...".

إن كلَّ هذه الأفكار يمكن أن تستكملها الدّراسة الأخيرة التي قدمها السيّد فاليري عن مالارميه: "كنت أقول أحياناً لمالارميه..."، حيث لا يُمتدح إلا الفنّ الصّعب، ولا تعودُ أية نصيحةٍ أكثر إلحاحاً من عدم قبول الأبيات التي تبدو موهوبة.

من الطبيعي أن يكون مؤلِّف "ألوان من السّحر" مناهضاً لنظرية الإلهام، لأنها تذكّره بتعبير ذي جوهر ديني أو توراتي... إنه لا يحبّ بيثيا التي تهتاجُ وتسأل أبولون حين لا تعرف شيئاً...

"**طالما أن الأمواج والأحراش...**"

وهو لا يكنّ محبةً أكبر للنبي الذي يسألُ يهوه... غير أن دور الله، على مستوى الأدب الديني، محدودٌ نسبياً، بما أنه لا يهدمُ العقل، والطبع والأساس الخاص، والتي تشكل شخصية الكاتب والشاعر.

---

*([43]) إن السيد كلوديل، المنافح عن القصائد النثرية، قد تكلّم على الإلهام بعبارات مناسبة ولكن بالصّورة التي لا بدّ أنها قد أغاظت ب. فاليري؛ فالشعر، في نظره، يشبه الصّلاة، في واقع الأمر، لأنه يستخرج من الأشياء جوهرها الصافي الذي هو من مخلوقات الله، ومن الإقرار بالله".*
*ولكنه، شأن فاليري، يفكر بعقلٍ ينظر، ويقوّم، ويطلبُ، وينصحُ، ويُبطل، ويحرّض.."*
*ونتيجةً لذلك، فالشاعر الملهم، حتى في نظر كاتبٍ كاثوليكي، لا يؤول إلى "دور مراقب"؛ فالعمل الفني، كما يؤكد كلوديل، هو نتاجُ تآلف الخيال والرغبة". "رسالةٌ إلى رئيس الدير بريمون حول الإلهام، والسّيد كلوديل يقدّر الصفحات البارعة والقوية، صفحات "صلاة وشعر" حقّ قدرها.*

*([44]) نبيّةٌ تتكلم باسم أبولون، في معبده، في أساطير الإغريق (م: ز. ع).*

*([45])العلاقة، رقم /20/.*

فهل يشبهُ القديس بولس القديس يوحنا! ولو لم يكن للربّ إلاّ أسلوب واحد، لقال البعض إنّ سماعه أمرٌ رتيب، بيد أنه ما من شاعرٍ قد زعم قطّ جديّاً بأنه ملهمٌ من الرّب، وأولئك الذين سميّناهم الملهمين الكبار لم يسمعوا قطّ "شيطاناً" يُملي عليهم الأشعار، إنهم يقولون بصورةٍ موحّدة إنهم قد تصوّروا مخطط قصيدةٍ معينة، وعرفوا انفعالاً رقيقاً جدّاً في ذلك اليوم الذي أثّر فيهم خلاله لحنٌ معين تأثيراً عميقاً؛ فهم يدينون ببيتٍ شعري لمنظرٍ قد زوّدهم بكنوزٍ من الصور، ويشكرون الحياة نفسها، لأنها كانت قاسيةً عليهم، أو لطيفةً تجاههم؛ إذا ما واجههم فجأة إغراءُ تحويلِ ألمٍ معيّن، أو فرحٍ معيّن إلى مادّةٍ موسيقية.

لا يتعدّى الإلهامُ أن يكون سوى تدفّقِ المشاعر القوية التي تحاصر النفس، وتطالب بأن يقهرها الإيقاع، وتهيمن عليها ربّات الشعر، وأن تتروْحَن.

إن "الملهمين"، في حقيقة الأمر، إذا ما خمّنا أساس فكر بول فاليري، هم الشعراء الغنائيون الكبار المغالون، والرّومانسيون المبتهلون إلى ربّةِ الشعر التي يلتمسون منها قبلةً، قبل أن يكتبوا اعترافاتٍ ساذجة، وخطاباتٍ كلاميةٍ يستشهدون فيها بالسّماء على أكثر العهود تفاهة؛ فبعد البرناس، مع لوكونت دوليل الذي يسخرُ من "الهاربين من قاربِ إلفير" يهزأ فاليري من الشعراء الذين يضحّون في سبيل الحكاية بمغامراتٍ يروونها، ويمكن أن تصبح موضوعاً لرواية.

إن كلَّ اعترافٍ شخصيّ، وكلَّ صرخة مباشرة، وكلَّ دعوةٍ إلى الدموع تبدو، بالنسبة لمؤلِّف "ألوان من السحر" ميداناً للشعر غير الصّرف.

إنه يظلُّ وفيّاً لأستاذه مالارميه، في احتقاره ورفضه لما هو سهل.

لا ينبغي للشاعر أن يكتب ما يغريه فوراً بأن ينشده، بل ينبغي له أن يصفّي كلَّ الخمور التي امتدحها بودلير، وألاّ يعرض إلاَّ الجواهر. إن كلمة اللّغز الإنساني بعيدة كثيراً عن التنّهدات، والصّرخات الرّومانسية التي تمتدّ إلى اللاّنهاية، وليست أنيناً وحيداً "مفرداً"، إنها العنصرُ الأنثويُّ في الإلهام؛ بيد أن شاعراً لا عبقرية لديه لا يمكن أن يدين بكلِّ شيء لمهنته، مهما تكن مهارته... إن السيد فاليري يولي العمل أهمية استثنائيةً، ويؤثر الفنَّ على الطبيعة، لأن هذه الأخيرة لا يمكنها أن تستسلم لشيطانها، من غير أن تخونَ مصيرها، ولا يمكن للفنّ أيضاً أن ينكر الطبيعة، ولا أن يحتقر درس قلبٍ يغتذي بالألم، ويريد أن يسمعه الفكر نفسه سماعاً فعّالاً.

إن مؤلِّف "ألوان من السّحر" يعلمُ ذلك جيداً، وتنهدات آلهة القدر الشابة،

ونرجس، والتي تبدو صادرةً عن مملكة الظلمات، ولا تزال تنبثق من نور قلبٍ يلهمه القلق الهائل للفكر.

ولكنه، عندما يقول إن الشعر يظلُّ فناً صعباً، ينقذُ وجودهُ ويرفعهُ فوق كلّ ضروبِ النّثر.

❑❑❑

# الكلمة والحوار والرواية

# تأليف: جوليا كرستيفا

■ ت: حسن المودن ■

## النص المترجم

***إذا كانت فعالية المقاربة العلمية في مجال العلوم الإنسانية موضوع جدال على الدوام، فالمثير أن ينتقل هذا الجدال لأول مرة إلى مستوى البنيات المدروسة نفسها التي تتعلق بمنطق آخر غير المنطق العلمي، سيتعلق الأمر بهذا المنطق اللغوي (أو بالأحرى بمنطق اللغة الشعرية) الذي يعود "للكتابة" (أفكر الآن في ذلك الأدب الذي يجعل من صياغة المعنى الشعري كوحدة دينامية أمراً ملموساً) الفضل في إبرازه، وهكذا تُمنَح إمكانيات للسيميائية الأدبية: الصمت والامتناع، أو بذل مجهود أكبر لتشييد نموذج مُشاكل لهذا المنطق الآخر، أي لبناء المعنى الشعري الذي يوجد اليوم في مركز اهتمام السيميائيات.***

إن الشكلانية الروسية التي يغترف منها اليوم التحليل البنيوي قد وجدت نفسها أمام بديل مماثل عندما تدخلت أسباب خارج –أدبية وخارج– علمية لتضع حدّاً لدراساتها. ومع ذلك توبعت الأبحاث لترى النور بعدئذ مع تحليلات ميخائيل باختين الذي يمثّل واحداً من الأحداث الأكثر بروزاً وواحدة من المحاولات الأكثر قوة لتجاوز هذه المدرسة، فبعيداً عن الصرامة التقنية للسانيين، وبنهج كتابة اندفاعية، بل تنبؤية في بعض اللحظات، عرض باختين لمشاكل جوهرية هي التي تواجهها اليوم الدراسة البنيوية للمحكي، وهي التي تجعل من قراءة النصوص التي درسها قبل أربعين عاماً تقريباً قراءةً معاصرة. ولأن باختين كاتب قَدْرَ ما هو "عَالِم"، فقد كان أحد الأوائل الذين استبدلوا التقطيع السكوني للنصوص بنموذج لا توجد فيه البنية الأدبية، بل فيه

تتكون في علاقة ببنية أخرى. وهذه الدينامية البنيوية ليست ممكنة إلا انطلاقاً من تصور تبعاً له لن تكون "الكلمة الأدبية" نقطة (معنى ثابت)، بل تقاطع مساحات نصية، وحواراً بين عدة كتابات: للكاتب، وللمتلقي (أو للشخصية) وللسياق الثقافي الراهن أو السابق.

وبوضع مفهوم الوضع الاعتباري للكلمة كأصغر وحدة في البنية، حصر باختين النص داخل التاريخ وداخل المجتمع، منظوراً إليهما على أنهما نصّان يقرأهما الكاتب وينصهر فيهما عند إعادة كتابتهما. هكذا تتحول الدياكرونية إلى سانكرونية وعلى ضوء هذا التحول يظهر التاريخ الخطي على أنه تجريد: والطريقة الوحيدة التي يمكن بها للكاتب أن يشارك في التاريخ هي إذن اختراق هذا التجريد بواسطة كتابة – قراءة يعني بواسطة الاشتغال على بنية دالة في علاقة أو تعارض مع بنية أخرى، والتاريخ والأخلاق يُكتبان ويُقرآن من خلال البنية التحتية للنصوص، وبهذا تسير الكلمة الشعرية المتعددة المستويات والمتعددة التحديدات وفق منطق يتجاوز منطق الخطاب المقنّن ولا يتحقق نهائياً إلاّ على هامش الثقافة الرسمية، وإذن في الكرنفال سيبحث باختين عن جذور هذا المنطق كأول باحث تصدى لهذه الدراسة، فالخطاب الكرنفالي يكسر قواعد اللغة التي يراقبها علم النحو، وعلم الدلالة، وبهذا الفعل نفسه ينتصب معارضة اجتماعية وسياسية. والأمر لا يتعلق بالتوازن بل التطابق بين معارضة الشفرة اللغوية الرسمية ومعارضة القانون الرسمي.

# الكلمة في فضاء النصوص:

إن تأسيس وضع اعتباري خاص بالكلمة في مختلف الأجناس (أو النصوص)، باعتبارها دالاً على مختلف أنماط الإدراك (الأدبي)، يضع التحليل الشعري اليوم في المنطقة الحساسة للعلوم "الإنسانية": أي في نقطة تقاطع اللغة (الممارسة الواقعية للفكر(2) ) والفضاء (الحجم الذي تتشكل فيه الدلالة بالوصل بين الاختلافات)، فدراسة الوضع الاعتباري للكلمة تعني دراسة ترابطات الكلمة (كمركب دلالي) بالكلمات الأخرى للجملة، واستخراج نفس الوظائف (العلاقات) على مستوى ترابطات المتوالية الكبرى. وإزاء هذا التصور الفضائي للاشتغال الشعري للغة، سيكون من الضروري أن نحدّد أوّلاً الأبعاد الثلاثة للفضاء النصي الذي ستتحقق فيه مختلف عمليات المجموعات الدلالية والمتواليات الشعرية. وهذه الأبعاد الثلاثة هي:

ذات الكتابة والمتلقي والنصوص الخارجية (ثلاثة عناصر في حوار). وبهذا يتحدد الوضع الاعتباري للكلمة(3):

*أ) **أفقياً** : تنتمي الكلمة في النص إلى ذات الكتابة وإلى المتلقي في نفس الوقت.*

*ب) **عمودياً** : الكلمة في النص موجهة نحو المتن الأدبي السابق أو المتزامن.*

لكن في العالم الخطابي للكتاب، يكون المتلقي نفسه مدرجاً باعتباره خطاباً فقط.

إنه يلتحق إذن بهذا الخطاب الآخر (هذا الكتاب الآخر) الذي بالنظر إليه يكتب الكاتب نصّه الخاص؛ بحيث يتلاقى المحور الأفقي (الذات –المتلقي) والمحور العمودي (النص– السياق) قصد الكشف عن عمل عظيم: إن الكلمة (النص) هي ملتقى كلمات (نصوص) حيث نقرأ على الأقل كلمة أخرى (نصاً)، ومع ذلك، فعند باختين، نجد هذين المحورين، اللذين يسميهما على التوالي حواراً وازدواجاً، غير مميَّزين بشكل واضح. لكن غياب هذه الصرامة هو بالأحرى اكتشاف كان باختين أول من أدرجه داخل النظرية الأدبية: يتأسس كل نص كفسيفساء من أقوال مستدعاة من نصوص أخرى، فكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر. وهكذا يقوم مفهوم التناص مقام مفهوم التداوت، وتتم، على الأقل. قراءة اللغة الشعرية على أنها لغة مزدوجة.

هكذا يبدو الوضع الاعتباري للكلمة باعتبارها الوحدة الصغرى في النص أنه الوسيط الذي يعيد ربط النموذج البنيوي بالمحيط الثقافي (التاريخي)، ويبدو أيضاً أنه ضابط الانتقال من الدياكرونية إلى السانكرونية (في البنية الأدبية). فبواسطة مفهوم الوضع الاعتباري نفسه، تم وضع الكلمة في الفضاء: إنها تشتغل حسب ثلاثة أبعاد (الذات– المتلقي– السياق) كمجموعة من العناصر الدلالية في حوار أو كمجموعة من العناصر المزدوجة. وبناء عليه، فمهمة السيميائيات الأدبية هي إيجاد الأشكال المناسبة لمختلف أنماط تراكب الكلمات (المتواليات) في الفضاء الحواري للنصوص.

إن وصف الاشتغال النوعي للكلمات داخل مختلف الأجناس (أو النصوص) يتطلب إذن مقاربة عبر لسانية:

1) تصوراً للجنس الأدبي كنظام سيميولوجي غير خالص "يدل من اللغة لكنه لا يدل أبداً بدونها".

2) عملية قائمة على وحدات كبرى من الخطابات –الجمل، والردود، والحوارات، إلخ –دون أنت نتبع بالضرورة النموذج اللساني –يتمُّ إثباتها بمبدأ التوسع الدلالي. وبهذا يمكننا أن نضع ونبين فرضية مضمونها أن كل تطور للأجناس الأدبية هو تجسيد لا واع للبنيات اللغوية بمختلف مستوياتها. والرواية، على الأخص، هي التي تجسد الحوار اللغوي(4).

# الكلمة والحوار

لقد كانت فكرة "الحوار اللغوي" من انشغالات الشكلانيين الروس، فهم يلحّون على الطابع الحواري للتواصل اللغوي(5) ويرون أن المنولوج، باعتباره "شكلاً جنينياً" للسان المشترك(6)، قد أتى بعد الحوار، وكان بعضهم يقوم بالتمييز بين الخطاب المنولوجي "كمعادلة لحالة نفسية"(7) وبين المحكي "كمحاكاة فنية للخطاب المنولوجي"(8). والدراسة المشهورة لاخنباوم حول معطف كوكول تنطلق من تصورات مماثلة. فإخنباوم يلاحظ أن نص كوكول يستند إلى شكل شفوي للسرد وإلى خصائصه اللغوية (النبرة، البناء التركيبي للخطاب الشفوي، القاموس الخاص، الخ). ولأنه بهذا يكون قد عيّن نمطين من السرد داخل المحكي، غير المباشر والمباشر، ودرس روابطهما، فإن اخنباوم لم يأخذ بعين الاعتبار أنه في أغلب الحالات يقوم كاتب المحكي، قبل الاستناد إلى خطاب شفوي، الاستناد إلى خطاب الآخر التي لا يعتبر الخطاب الشفوي بالنسبة إليه إلا نتيجة ثانوية (الآخر هو حامل الخطاب الشفوي(9)).

أما بالنسبة لباختين، فالتقسيم حوار –مونولوج له دلالة تتجاوز بشكل واسع المعنى العيني الذي استعمله به الشكلانيون، فهو لا يناسب التمييز بين المباشر – غير المباشر (مونولوج– حوار) في محكي أو مسرحية، لأن الحوار، عند باختين، يمكن أن يكون منولوجياً، وما يسمى مونولوجاً غالباً ما يكون حوارياً. فبالنسبة إليه، تحيل هذه المصطلحات إلى بنية لسانية تحتية دراستها واجبة على سيميائيات النصوص الأدبية التي لا ينبغي أن تكتفي لا بالمناهج اللسانية ولا بالمعطيات المنطقية، بل ينبغي أن تتأسس انطلاقاً منهما معاً. "إن اللسانيات تدرس اللسان في حد ذاته، تدرس منطقه النوعي ووحداته التي تجعل التواصل الحواري أمراً ممكناً، لكنها تقوم بتجريد الروابط الحوارية نفسها.. إن الروابط الحوارية لا يمكن اختزالها

إطلاقاً إلى روابط المنطق والدلالة التي تفتقر، بنفسها، إلى اللحظة الحوارية، ينبغي أن تكسى هذه الروابط بالكلمات، وأن تصير تلفظات وتعابير بواسطة الكلمات ومواقف لمختلف الذوات، من أجل أن تظهر الروابط الحوارية من خلالها... فالروابط الحوارية هي حتماً مستحيلة بدون روابط المنطق والدلالة، لكنها لا تختزل في هذه الروابط، فهي ذات نوعية خاصة". (مشاكل شعرية دوستويفسكي Problemi poetiki Dostïevskovo).

ومع هذا الإلحاح على الاختلاف بين الروابط الحوارية والروابط اللسانية الخالصة، يشير باختين إلى أن الروابط التي ينبني على أساسها المحكي (المؤلّف – الشخصية؛ ويمكن أن نضيف ذات التلفظ –ذات الملفوظ) تكون ممكنة لأن الحوارية ملازمة للغة نفسها، ودون أن يفسر في ماذا يتجلى هذا المظهر المزدوج للسان، يسجل باختين أن "الحوار هو المنطقة الوحيدة الممكنة لحياة اللغة". ويمكننا اليوم أن نجد الروابط الحوارية في مستويات عديدة من اللغة: في الثنائية التركيبية: لسان/كلام، وفي أنظمة اللسان (العقد الجماعي، المونولوجي، وكذا كل نظام القيم المترابطة التي تتحين في الحوار مع الآخر) وفي تبادل الكلام ("التركيبي" بالضرورة، التي ليس إبداعاً خالصاً بل تأليف فردي قائم على أساس تبادل العلامات).

وفي مستوى آخر (يمكن مقارنته بمستوى الفضاء المزدوج للرواية) تمَّ حتى الكشف عن "الطابع المزدوج للغة": الطابع التركيبي (وهو يتحقق في المساحة، وفي الحضور وبالكناية) والطابع النسقي (وهو يتحقق في الاشتراك، وفي الغياب والاستعارة). سيكون مهمّاً أن نحلّل لسانياً التبادلات الحوارية بين محوري اللغة هذين كأساس للازدواج الروائي. ولنشر أيضاً إلى البنيات المزدوجة وتشابكاتها في روابط الشفرة/ الإرسالية (ر. جاكبسون، أبحاث في اللسانيات العامة، الفصل 9) التي تساعد أيضاً على ضبط الفكرة الباختينية عن الحوارية الملازمة للغة.

إن الخطاب الباختيني يشير إلى ما يقصده بنفنيست عندما يتحدث عن الخطاب، يعني "اللغة التي ينهض بها الفرد باعتبارها ممارسة"، أو لنقل، إذا شئنا استعمال عبارات باختين، أنه "من أجل أن تصير روابط الدلالة والمنطق روابط حوارية لابد لها من أن تتجسّد، يعني أن تدخل في منطقة وجود أخرى: أن تصير خطاباً، يعني ملفوظاً، وأن تحصل على مؤلّف، يعني ذات الملفوظ" (مشاكل شعرية دوستويفسكي Problemi poetiki Dostoïevskovo). لكن بالنسبة لباختين،

المنحدر من روسيا الثورية المنشغلة بالمشاكل الاجتماعية، ليس الحوار لغة فقط تنهض بها الذات، بل هو كتابة نقرأ فيها الآخر (دون أية إشارة إلى فرويد). وهكذا فالحوارية الباختينية تحدّد الكتابة على أنها ذاتية وتواصلية في نفس الوقت؛ أو بتعبير أفضل، على أنها ذاتية وتواصلية في نفس الوقت، أو بتعبير أفضل، على أنها تناص، وإزاء هذه الحوارية، بدأ مفهوم "الشخص –ذات الكتابة" يختفي ليترك المكان لمفهوم آخر، مفهوم "ازدواج الكتابة".

# الازدواج

نستتبع عبارة "الازدواج" إدراج تاريخ (المجتمع) داخل النص، وإدراج النص داخل التاريخ، فبالنسبة للكاتب هما معاً شيء واحد.

وعندما يتحدث باختين عن "طريقين يتلاقيان داخل المحكي"، فهو ينظر إلى الكتابة على أنها قراءة للمتن الأدبي السابق، وإلى النص على أنه امتصاص وردٌّ على نص آخر (تمت دراسة الرواية البوليفونية على أنها امتصاص للكرنفال، ودراسة الرواية المنولوجية على أنها طمس لهذه البنية الأدبية التي يسميها باختين، بحكم نزعته الحوارية، "بالمنيبية La ménipée"). وإذا انطلقنا من هذا المنظور، فالنص لا يمكن إدراكه بواسطة اللسانيات فقط، ولهذا يطالب باختين بضرورة علم يسميه عبر –اللسانيات الذي سيتمكن، بانطلاقه من حوارية اللغة، من فهم العلاقات التناصية، تلك العلاقات التي يسميها خطاب القرن 19 "بالقيمة الاجتماعية" أو "الرسالة" الأخلاقية للأدب. لقد أراد لوتريامون أن يكتب من أجل أخلاقية سامية. وفي ممارستها، تتحقق هذه الأخلاقية كازدواج للنصوص: إن "أغاني مالدورور" و "الأشعار" عبارة عن حوار متواصل مع المتن الأدبي السابق، ومناقشة متجددة للكتابة السابقة، وهكذا يظهر الحوار والازدواج على أنهما الطريقة الوحيدة التي تسمح للكاتب بالدخول إلى التاريخ ممارساً أخلاقية مزدوجة، أخلاقية النفي باعتباره إثباتاً.

يقود الحوار والازدواج إلى نتيجة مهمة: إن اللغة الشعرية في الفضاء الداخلي للنص كما في فضاء النصوص لغة "مزدوجة". والباراغرام الشعري الذي يتحدث عنه سوسير (في "الأناغرامات") يمتد من صفر إلى اثنين:

ففي حقله لا وجود لل "واحد" (أي: التعريف، "الحقيقة")، وهذا يعني أنه لا يمكن

تطبيق مفهوم التعريف والتحديد وعلامة "="، ومفهوم العلامة نفسه الذي يفترض تقسيماً عمودياً (تراتبياً) إلى دال ومدلول على اللغة الشعرية كلاتناه من المزاوجات والتركيبات.

إن مفهوم العلامة (الدال –المدلول)، الناتج عن تجريد علمي (الهوية – الجوهر – السبب – الغاية، بنية الجملة الهندو أوربية)، يشير إلى تقطيع خطي عمودي قائم على التراتبية، أما مفهوم المزدوج، الناتج عن تفكير في اللغة الشعرية (اللاعلمية)، فهو يشير إلى "الصوغ الفضائي" والعلائقي للمتوالية الأدبية (اللغوية) ويستلزم أن تكون أصغر وحدة في اللغة الشعرية مزدوجة على الأقل (ليس بمعنى ثنائية الدال –المدلول، بل بمعنى الواحدة والأخرى)، كما يدفع إلى التفكير في اشتغال اللغة الشعرية كنموذج جدولي تتصرف فيه كل "وحدة" (من الآن فصاعداً لا يمكن استعمال هذه الكلمة إلا بوضعها بين مزدوجتين، بما أن كل وحدة مزدوجة) على أنها قمة متعددة التحديد، وهكذا سيكون المزدوج أصغر متوالية لهذه السيميائيات البارغراماتية التي بدأت تتكون انطلاقاً من سوسير (في "الأناغرامات") وباختين.

ودون أن نذهب إلى أقصى حدود هذا التفكير، سنؤكد فيما سيأتي على إحدى نتائجه: عدم قدرة نسق منطقي قائم على أساس صفر –واحد (خطأ –صحيح، لا شيء– ترقيم) على الأخذ بعين الاعتبار اشتغال اللغة الشعرية.

وبالفعل، فالمنهج العلمي منهج منطقي قائم على أساس الجملة الإغريقية (الهند – أوربية) التي تتألف من المسند إليه –المسند وتعمل بالتعريف والتحديد والسببية والمنطق الحديث من فريج Frege وبيانو Peano، إلى لوكاسيلفيج Lukasiewic وأكرمان Ackermann وشيرش Church، الذي يتطور من خلال أبعاده 0–1، بل وحتى منطق بول Boole الذي يقدم، لانطلاقه من نظرية المجموعات، تعقيدات أكثر مشاكلة لاشتغال اللغة، منطق بدون فعالية في منطق اللغة الشعرية حيث لا يكون الواحد 1 حدّاً.

وإذن لا يمكن وضع صوغ شكلاني للغة الشعرية بواسطة الطرق المنطقية (العلمية) الموجودة دون أن يتم تجريدها من طبيعتها، ولذلك فعلى السيميائيات الأدبية أن تقوم بذلك انطلاقاً من منطق شعري، فيه يشمل مفهوم قوة المحتوى مجالاً يمتد من 0 إلى 2، أي محتوى يقوم فيه الصفر 0 بالتعيين ويكون فيه الواحد 1 مخترقاً ضمنياً.

ففي "قوة المحتوى" التي تمتد من الصفر إلى الزوج الشعري بشكل نوعي، يتبين أن "الممنوع" (اللغوي، النفسي، الاجتماعي) هو الواحد (الله، القانون، الحد)، وأن الممارسة اللغوية الوحيدة التي "تتلخص من" هذا الممنوع هي الخطاب الشعري. ولهذا ليس صدفة أن يشار إلى قصور المنطق الأرسطي عند تطبيقه على اللغة: من جهة من طرف الفيلسوف الصيني شانغ تينغ –سان Chang Tung –Sun، الذي أتى من أفق لغوي آخر (أفق العينات الأيديولوجية) حيث تلاحظ أنه مكان الله ينتشر "حوار" يان يونغ Yin –Yang؛ ومن جهة أخرى من طرف باختين الذي يسعى إلى تجاوز الشكلانيين بتنظير دينامي تمّ إنجازه داخل مجتمع ثوري، فبالنسبة إليه، يعتبر الخطاب السردي، الذي يشبَّهه بالخطاب الملحمي، "ممنوعاً" و "مذهباً منولوجياً" وخضوعاً لشفرة الواحد1، خضوعاً لله، وبالتالي، فالملحمي يكون دينياً ولاهوتياً، وكل محكي "واقعي" خاضع لمنطق 0–1 يكون دوغمائياً. والرواية الواقعية التي يسميها باختين بالمنولوجية ترمي إلى أن تتطور داخل هذا الفضاء، فالوصف الواقعي، وتحديد "طابع" ما، وخلق "شخصية" ما، وإنشاء "ذات" ما: كل هذه العناصر الوضعية التي نجدها في المحكي السردي تنتمي إلى مجال 0–1، وإذن فهي منولوجية، والخطاب الوحيد الذي يتحقق فيه المنطق الشعري بشكل كامل سيكون هو الكرنفال: لأنه يخترق قواعد الشفرة اللغوية، وكذا قاعدة الأخلاق الاجتماعية، متبنيّاً منطق الحلم.

وفي الواقع، فإن هذا "الاختراق" للشفرة اللغوية (المنطقية والاجتماعية) في الكرنفال ليس ممكناً وفعّالاً إلاّ لأنه يمنح نفسه قانوناً آخر، فالحوارية ليست هي الحرية في قول كل شيء": بل هي "سخرية" (لوتريامون) لكنها درامية، هي اقتضاء آخر غير اقتضاء الصفر 0، ينبغي أن نؤكد على خاصية الحوار كاختراق ذي قانون، حتى نميزه بليفية جذرية وواضحة عمّا يشبه الاختراق في ما يشهد عليه أدب "إيروسي" وبارودي حديث. فهذا الأخير، الذي يريد أن يكون "فاجرا" و "متماثلاً" ينتمي إلى حقل القانون الحريص على اختراق نفسه، وهو بهذا تعويض للمونولوجية، فلا يغير مجال 0–1 ولا علاقة له بمعمارية الحوارية التي تستلزم تمزقاً شكلياً بالنظر إلى المعيار وعلاقة بين العبارات المتعارضة اللا إقصائية.

إن الرواية التي تحتوي على بنية كرنفالية تسمى رواية بوليفونية (متعددة الأصوات). ومن بين الأمثلة التي يقدمها باختين يمكن أن نذكر رابليه، سويفت،

دوستويفسكي. ويمكننا أن نضيف الرواية "الحديثة" للقرن العشرين –جويس، بروست، كافكا– مع التوضيح بأن الرواية البوليفونية الحديثة، بما لها بالنظر إلى المونولوجية من وضع اعتباري مماثل للذي للرواية الحوارية للأزمنة السابقة، تتميز بشكل واضح عن هذه الأخيرة. فقد حلت قطيعة في أواخر القرن التاسع عشر، بشكل يبقى به الحوار عند رابليه وسويفت ودوستويفسكي على المستوى التمثيلي والتخييلي، بينما في الرواية البوليفونية لعصرنا يكون الحوار "غير قابل للقراءة" (جويس) ويحصل داخل اللغة (بروست وكافكا)، فانطلاقاً من هذه اللحظة (من هذه القطيعة التي ليست فقط أدبية بل هي أيضاً اجتماعية وسياسية وفلسفية) تمّ طرح مشكل التناص (مشكل الحوار التناصي) كما هو، فنظرية باختين نفسها (وكذا نظرية "الأناغرامات" السوسيرية) هي وليدة هذه القطيعة: لقد استطاع باختين أن يكتشف الحوارية النصية في كتابه ماياكوفسكي Maïakovskiوخلبنيكوف Kklbnikovوبجيلي Bjelyï (وحتى لا نسرد إلا بعض كتّاب الثورة الذين سجّلوا آثار بارزة لهذه القطيعة الكتابية)، قبل أن يطرحها في التاريخ الأدبي كمبدأ لكل تحول ولكل إنتاجية معارضة.

وهكذا فعبارة الحوارية الباختينية كمركب دلالي فرنسي تستتبع: المزدوج واللغة ومنطقاً آخر. وقد بدأت تتبلور مقاربة جديدة للنصوص الشعرية انطلاقاً من هذه العبارة –التي يمكن أن تتبناها السيميائيات الأدبية. فالمنطق الذي تستلزمه "الحوارية" يستلزم في نفس الوقت:

1) منطق مسافة وعلاقة بين مختلف عبارات الجملة أو عبارات البنية السردية –في تعارض مع مستوى الاتصال والجوهر اللذين يخضعان لمنطق الكينونة واللذين سيعتبران مونولوجيين.

2) منطق التناظر والتعارض اللاإقصائي، في تعارض مع مستوى السببية والتحديد التعريفي الذي سيُعتبر مونولوجياً.

3) منطق "اللانهائي"، هذا المفهوم الذي استعرناه من كانتور Cantor)، والذي يُدرج مبدءاً ثانياً للتكوين انطلاقاً من "قوة المحتوى" في اللغة الشعرية (0–2)، بمعنى أن متوالية شعرية تكون "بشكل مباشر أعلى منزلة" (غير مستنبطة بطريقة سببية). وهكذا، فالفضاء المزدوج للرواية يتقدم منظّماً بواسطة مبدأين تكوينيين: المبدأ المونولوجي (كل متوالية لاحقة تكون محدّدة بالمتواليات السابقة) والمبدأ الحواري (متواليات لا

نهائية أعلى منزلة بشكل مباشر من السلسلة السببية السابقة) (10)،

إن الحوار هو الأكثر انتشاراً في بنية اللغة الكرنفالية، التي تتخطى فيها العلاقات الرمزية والتناظر روابط الماهية –السببية، وسيتم تطبيق عبارة الازدواج لاستبدال فضاءين نلاحظهما في البنية الروائية: 1) الفضاء الحواري –2) الفضاء المونولوجي.

إن تصور اللغة الشعرية على أنها حوار وازدواج قد قاد إذن باختين إلى إعادة تقييم البنية الروائية اتخذت شكل تصنيف لكلمات المحكي مرتبط بصنافة للخطّاب.

# تصنيف كلمات المحكي:

يمكن أن نميز حسب باختين ثلاثة أصناف من الكلمات داخل المحكي:

أ) الكلمة المباشرة، وهي بإحالتها إلى موضوعها تحدد المحفل الدلالي الأخير لذات الخطاب داخل إطارات سياق ما، إنها كلمة المؤلّف، الكلمة المُخبرة والمُعبّرة، والكلمة التعيينية التي ينبغي أن تمكّنه من فهم موضوعي مباشر، فهي لا تعرف إلاّ ذاتها وموضوعها الذي تُجهد نفسها كي تطابقه (وهي غير "واعية" بتأثيرات الكلمات الأجنبية).

ب) الكلمة الغيرية هي الخطاب المباشر "للشخصيات"، ولها دلالة موضوعية مباشرة، لكنها لا تقع في نفس مستوى خطاب المؤلّف، إذ توجد على مسافة منه. فهي في نفس الوقت موجّهة نحو موضوعها، وهي نفسها موضوع اتجاه المؤلّف، هي كلمة أجنبية متعلقة بالكلمة السردية باعتبارها موضوع إدراك المؤلّف، لكن توجّه المؤلّف نحو الكلمة الموضوعية لا يتخلّلها بل يأخذها ككل دون أن يغير لا معناها ولا نغميتها، فهو يُخضعها لمهماته الخاصة دون أن يَدُسَّ فيها دلالة أخرى. وبهذا الشكل فالكلمة (الغيرية)، التي صارت موضوع كلمة أخرى (تعيينية)، لا تكون "واعية" بذلك، وإذن فالكلمة الغيرية ذات معنى واحد كالكلمة التعيينية.

ج) لكن بإمكان المؤلّف أن يستعين بكلمة الغير ليُضَمّنها معنى جديداً، مع الحفاظ على المعنى الذي كان للكلمة من قبل. وينتج عن ذلك أن الكلمة تكتسب دلالتين، وتصير مزدوجة، فالكلمة المزدوجة هي إذن نتاج لقاء

نسقي من العلامات. وقد ظهرت، أثناء تطور الأجناس، مع المنيبة والكرنفال (وسنعود إلى ذلك). والتقاء نسقين من العلامات يجعل النص نسبياً، فتأثير الأسلبة هو الذي أقام مسافة بالنسبة لكلمة الغير، على عكس المحاكاة (الأصح أن باختين كان يفكر في التكرار) التي تأخذ المحاكَى (المكرّر) مأخذ الجدّ، وتجعله خاصاً بها، تتملكه دون أن تتسّبه. إن هذا الصنف من الكلمات المزدوجة يتميّز بكون المؤلّف يستثمر الغير لغاياته الخاصة، دون أن يصطدم في ذلك بفكره، فهو يسير في اتجاه هذا الكلام مع العمل على تنسيبه، ولا مثيل لهذا في الصنف الثاني من الكلمات المزدوجة التي تعتبر الباروديا من نماذجه. فهنا يُدرج المؤلّف دلالة مغرضة لدلالة كلمة الغير، في حين أن الصنف الثالث من أصناف الكلمة المزدوجة، الذي يعتبر الجدال الداخلي الخفي من نماذجه، يتميز بالتأثير الإيجابي (يعني المحوّل) لكلمة الغير على كلمة المؤلّف، فالكاتب هو الذي "يتكلم"، لكن خطاباً أجنبياً حاضر باستمرار في هذا الكلام الذي يقوم بتغييره، وفي هذا النوع الإيجابي من الكلمة المزدوجة، تكون كلمة الغير ممثَّلة بكلمة السارد، والسيرة الذاتية والاعترافات الجدالية وردود الحوار والحوار المقنّع أمثلة على ذلك النوع، أما الرواية فهي الجنس الوحيد الذي يملك كلمات مزدوجة، فهي الخاصية النوعية لبنيتها.

# الحوارية المحايثة للكلمة التعيينية أو القصصية:

إن فكرة وحدانية أو موضوعية المونولوج أو الملحمي الذي يشبّه به، أو الكلمة التعيينية أو الغيرية، فكرة لا تصمد أمام التحليل النفساني، والدلالي للغة، فالحوارية تمتد إلى البنيات العميقة للخطاب. وبالرغم مما يذهب إليه باختين وبنفنيست، فنحن نجدها على مستوى الكلمة التعيينية الباختينية كمبدأ لكل تلفظ، كما نجدها على مستوى "القصة" عند بنفنيست، القصة التي تفترض، كما مستوى "الخطاب" عند بنفنيست، تدخّلاً من المتكلم في المحكي وتوجّها نحو الآخر. ولكي نصف الحوارية

المحايثة للكلمة التعيينية أو القصصية، ينبغي أن نلجأ إلى نفسية الكتابة كأثر لحوار مع الذات (مع الآخر)، كمسافة يتخذها المؤلّف إزاء نفسه كانقسام الكاتب إلى ذات التلفظ وذات الملفوظ.

إن ذات السرد تتوجّه، بفعل السرد نفسه، إلى آخر، وإنه في علاقة بهذا الآخر يَتَبَنْيَنُ السرد. (باسم هذا التواصل، يعارض بونج Ponge جملة "أفكر، إذن أنا موجود" بجملة "أتكلم وتسمعني، إذن نحن موجودان"، واضعاً بهذا مسلمة للعبور من الذاتية إلى الازدواج).

وإذن يمكننا دراسة السرد، وبعيداً عن روابط الدال –المدلول، كحوار بين ذات السرد (ذ) والمتلقي (م)، أي الآخر. وهذا المتلقي الذي ليس شيئاً آخر غير ذات القراءة يمثّل كياناً ذا توجُّه مزدوج: فهو دال في علاقته بالنص وهو مدلول في علاقة ذات السرد به. إنه إذن ثنائية (م1–م2) وعنصراها المتواصلان فيما بينهما يكوّنان نظام شفرة. وبهذا فذات السرد (ذ) بانجذابها إلى هذه الشفرة، تتحول هي نفسها إلى شفرة، إلى لا أحد، إلى مجهول (المؤلِّف، ذات التلفظ) مقدَّم بواسطة هو (الشخصية، ذات الملفوظ). فالمؤلّف هو إذن ذات السرد المحوَّلة بفعل اندراجها داخل نظام السرد، فهو لا شيء ولا أحد، لكنه إمكانية الانتقال من ذ إلى م، من القصة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى القصة. إنه يصير مجهولاً، غياباً وبياضاً، لكي يسمح للبنية بأن توجد كما هي. ففي أصل السرد نفسه، وفي اللحظة نفسها التي يظهر فيها المؤلّف، نصادف تجربة الفراغ. كما سنلاحظ ظهور مشاكل الموت والميلاد والجنس عندما يلمسُ الأدب تلك النقطة الحساسة التي تتجلى في الكتابة المجسّدة للأنساق اللغوية بواسطة بنية السرد (الأجناس). فانطلاقاً من هذا المجهول، من هذا الصفر، الذي يتموقع فيه المؤلِّف، سيولد هو الشخصية. وفي مرحلة لاحقة، سيصبح اسم علم nom propre (س). وإذن ففي النص الأدبي، لا يوجد الصفر 0، ويحلُّ محلَّ الفراغ بشكل مفاجئ "واحد" (هو، اسم علم).

يكون اثنين في نفس الوقت (ذات ومتلق). إن المتلقي، ذلك الآخر، تلك الخارجية (التي تكون ذات السرد موضوعها، والتي هي في نفس الوقت ممثَّل وممثِّل) التي تحول الذات إلى مؤلِّف، يعني التي تمرِّر (من مرحلة الصفر، مرحلة النفي والإقصاء، التي يكوّنها المؤلِّف. وهكذا ففي الذهاب والإياب بين الذات والآخر، بين الكاتب والقارئ، يَتَبَنْيَنُ المؤلِّف كدالّ، والنص كحوار بين خطابين.

ويسمح تكوين الشخصية (تكوين "الطابع") من جهة بانقسام ذ إلى ذت (ذات التلفظ) وإلى ذم (ذات الملفوظ).

خطط هذا الإبدال هي=

ذ

ـ ـ أ (صفر) ـ هو ـ س=ذ        ذت

ذم

م

م1    م2

**خطة1**

تحتوي هذه الخطة على بنية النسق الضمائري (11) الذي اكتشفه علماء النفس في خطاب موضوع التحليل النفسي=

| | |
|---|---|
| أنا | د |
| هو1 | س |
| هو0 | ذت |
| هو | ذم |

**خطة: 2**

سنجد على مستوى النص (مستوى الدال) وفي ارتباط ذت –ذم هذا الحوار القائم بين الذات والمتلقي والذي يتبنين على أساسه كل سرد، وتلعب ذات التلفظ بالنسبة لذات الملفوظ دور المتلقي بالنسبة للذات. إنها تدرجها في نسق الكتابة بتمريرها عبر الفراغ، وقد سمى مالارميه هذا الاشتغال بـ "غياب التواصل".

إن ذات الملفوظ هي في نفس الوقت ممثِّلة لذات التلفظ وممثَّلة كموضوع لذات التلفظ، فهي إذن قابلة للاستبدال بمجهول المؤلِّف، وهذا التوليد للزوج انطلاقاً من الصفر هو الشخصية (الطابع). إنها "حوارية" بما أن "ذ" و "م" تتقنَّعان فيه.

إن هذه المقاربة، إزاء السرد والرواية، التي قمنا بوصفها، قد تخلت دفعة واحدة عن تمييزات الدال –المدلول، وجعلت من هذه المفاهيم مفاهيم غير عملية في الممارسة الأدبية التي لا يمكن أن تقوم إلا على أساس الدال (الدوال) الحواري (الحوارية)، فالدال يمثِّل الذات أمام دال آخر" (لاكان).

إن السرد يتكون دوماً كنواة حوارية من طرف المتلقي الذي يحيل إليه هذا السرد، ويحتوي كل سرد وبالطبع حتى سرد التاريخ والعلم على هذه الثنائية الحوارية التي يشكّلها السارد مع الآخر والتي تُتَرجم في الرابط الحواري ذت/ ذم. إن كلاًّ من ذت وذم هو بالنسبة للآخر وبالتناوب دال ومدلول، لكنهما لا يكوِّنان إلاّ لعبة استبدال بين دالّين.

لكن من خلال بعض البنيات السردية فقط يتمكن هذا الحوار، هذا الامتلاك للعلامة كزوج، هذا الازدواج في الكتابة، من الانكشاف داخل تنظيم الخطاب (الشعري) نفسه وعلى مستوى تمظهر النص (الأدبي).

# نحو صنافة للخطابات:

يقود التحليل الدينامي للنصوص إلى إعادة توزيع الأجناس= تدعونا الراديكالية التي باشر بها باختين إلى الأخذ بها لتكوين صنافة للخطابات.

إن عبارة المحكي التي يستخدمها الشكلانيون هي أكثر لبساً من الأجناس التي تدَّعي أنها تعنيها، وهنا يمكننا أن نميِّز على الأقل بين نوعين=

من جهةٌ هناك خطاب مونولوجي وهو يحتوي على: (1) نمط تمثلي للوصف وللسرد (الملحمي). (2)الخطاب التاريخي. (3)الخطاب العلمي. وتقوم الذات في هذه الأنماط الثلاثة بدور 1(الله) الذي تخضع له عن طريق نفس المقاربة؛ والحوار المحايث لكل خطاب هو حوار مطموس من طرف ممنوع، من طرف رقابة، بشكل يرفض به هذا الخطاب أن ينقلب على نفسه (أن "يحاور"). ويعني إعطاء نماذج عن هذه الرقابة وصف الاختلافات القائمة بين خطابين=خطاب الملحمة (خطاب التاريخ والعلم) وخطاب المنيبة (خطاب الكرنفال والرواية) التي ينتهك الممنوع. إن الخطاب المونولوجي يناسب القطب النسقي للغة الذي تحدث عنه جاكبسون. ولقد اقترحنا تطابقه كذلك مع الإثبات والنفي النحويين.

ومن جهة أخرى هناك خطاب حواري: وهو خطاب: (1) الكرنفال(2) المنيبة (3)الرواية (المتعددة الأصوات). وتقرأ الكتابة في بنيات هذا الخطاب كتابة أخرى تقرأ نفسها وتتكون داخل تكوين تقويضي.

المونولوجية الملحمية

يوضح الملحمي، الذي يتبنين في نهاية السانكريتية، القيمة المزدوجة للكلمة في مرحلتها ما بعد –السانكريتية= كلام ذات ("أنا") مخترقة لا محالة من طرف اللغة، حاملة للملموس والكوني، للفردي والجماعي. لكن المتكلم (ذات الملحمة) لم يكن في الحقبة الملحمية مقيَّداً بكلام الغير. تحدث لعبة اللغة الحوارية كارتباط للعلامات وكاستبدال حواري لدالين بمدلول، على مستوى السرد (في الكلمة التعيينية أو أيضاً في محايثة النص) دون أن تتكشف على مستوى التمظهر النصي، كما هو الحال بالنسبة للبنية الروائية، فهذه الخطط هي التي تشتغل داخل المحلمي، وليس بعد إشكالية كلمة باختين المزدوجة. ويبقى إذن مبدأ تنظيم البنية الملحمية مونولوجياً.ولا يتمظهر فيها حوار اللغة إلا في البنية التحتية للسرد. فالحوار لا يحدث على مستوى التنظيم الظاهر للنص (التلفظ القصصي/ التلفظ الخطابي)، بل يبقى مظهرا التلفظ مقصورين على وجهة نظر السارد المطلقة والذي يطابق الله كله والعشيرة كلها. إننا نجد في هذه المنولوجية الملحمية هذا المدلول المتعالي و "حضور الذات" اللذين أحاط بهما جاك دريدا.

إن النمط النسقي (التشابه بعبارة جاكبسون) للغة هو الذي يهيمن داخل المجال الملحمي. أما بنية التجاور الكنائي الخاصة بالقطب التركيبي فهي نادرة فيه. توجد فيه الجناسات والكنايات كصور بلاغية لكنها مع ذلك لم تصبح مبدأ تنظيمياً بنيوياً. إن المنطق الملحمي يبحث عن العام انطلاقاً من الخاص؛ فهو إذن يفترض تراتبية داخل بنية الجوهر، وهو نتيجة لذلك سببي، يعني لاهوتي =اعتقاد بكل ما تعنيه الكلمة.

# الكرنفال أو تشاكل الجسد _الحلم- البنية اللسانية _ بنية الرغبة:

إن البنية الكرنفالية هي بمثابة أثر لكوسموكونية (تصور للكون) لا تعرف الجوهر والعلة والهوية خارج الارتباط بالكلّ الذي لا يوجد إلا داخل العلاقة وبها.

وبقاء التصور الكرنفالي للكون على قيد الحياة هو بقاء لا- لاهوتي (الأمر الذي لا يعني أنه لا –أسطوري) وشعبي بشكل جوهري. لقد ظل هذا التصور أساساً مجهولاً بل مضطهداً أحياناً من طرف الثقافة الغربية الرسمية عبر تاريخها. وهو يتمظهر أكثر في الألعاب الشعبية وفي المسرح القروسطي (الحكايات الشعبية والخرافات ورواية الثعلب). إن الكرنفال حواري بالضرورة (فهو ينجز مسافات وعلاقات وتعارضات محورية). وهذه الفرجة لا منصة لها، هذه اللعبة نشاط، هذا الدال مدلول، يعني أن فيها يلتقي نصان وفيها يتعارضان، وفيها يصبحان نسبيين. إن الذي يشارك في الكرنفال هو في نفس الوقت ممثِّل ومتفرِّج، إنه يفقد وعيه الشخصي ليمرَّ عبر صفر النشاط الكرنفالي فينقسم إلى ذات للفرجة وإلى موضوع للعبة. هكذا تتلاشى الذات في الكرنفال: وهنا تقوم بنية المؤلِّف كمجهول يخلُق ويُنظر إليه وهو يخلق، تقوم كالأنا وكالآخر، كإنسان وكقناع. ينبغي مقارنة الديونيزية النيتشوية Dionysisme nietzchéen بالارتياب الساخر للمشهد الكرنفالي الذي يدمر إلاهاً كي يفرض قوانينه الحوارية. لقد أتم الكرنفال لا محالة، بكشفه عن البنية الإنتاجية الأدبية التأصلية، الوعي الذي يسند هذه البنية =الجنس والموت. ينتظم حوار بينهما وعنه تنتج الثنائيات البنيوية للكرنفال= الأعلى والأدنى، الميلاد وسكرة الموت، الثناء والقسم، الضحك والبكاء.

تترجم التكرارات والأقوال المسماة "بدون تتمة" (وهي "حوارية" في مجال لا محدود) والتعارضات اللاإقصائية التي تشتغل كمجموعات فارغة أو كركامات منفصلة –حتى لا نسرد إلا بعض الصور الخاصة باللغة الكرنفالية –حوارية لا يعرف مثلها أي خطاب آخر بمثل هذا الشكل الواضح. ويُعارض الكرنفال، بمعارضته قوانين اللغة التي تتطور داخل مجال 0-1، الله والسلطة والقانون الاجتماعي. إنه متمرّد كلّما كان حوارياً: إنه ليس جديراً بالإعجاب إلا بسبب هذا الخطاب المخترق. وقد أصبحت لعبارة الكرنفال دلالة تهجينية بشكل قوي وكاريكاتورية بشكل خاص.

هكذا يكون مشهد الكرنفال الذي لا توجد به منصة ولا "صالة" مشهداً وحياة، لعبة وحلماً، خطاباً وفرجة؛ إنه كذلك عرض للمجال الوحيد الذي تنجو فيه اللغة من الخطية (من القانون) لكي تعاش كدراما من خلال ثلاثة أبعاد؛ الأمر الذي يدل كذلك وبعمق على العكس بما أن الدراما تستقر داخل اللغة. ويكشف هذا عن أكبر مبدأ =

الخطاب الشعري صوغ درامي، استبدال (بالمعنى الرياضي للكلمة) درامي للكلمات. ففي خطاب الكرنفال يبرز الواقع بـ "أن الأمر متعلق بالوضعية الذهنية كما بمنعطفات الدراما" (مالارميه). وبعبارة أخرى سيكون هذا المشهد هو المكان الوحيد الذي سيتم فيه "اللانهائي الممكن" (حتى نستعمل مصطلح هيلبر) للخطاب والذي تتمظهر فيه في نفس الوقت الممنوعات (التمثيل- "المونولوجي") واختراقها (الحلم – الجسد- "الحواري"). لقد امتُصّ هذا التقليد الكرنفالي من طرف المنيبة كما مورس من طرف الرواية المتعددة الأصوات.

إن اللغة تحاكي بسخرية في المشهد العام للكرنفال وتصير نسبية، متخلصة من دورها التمثيلي (الأمر الذي يثير الضحك) دون أن تتمكن من التخلي عنه بالمرة. وسينكشف القطب التركيبي للغة في هذا المجال وسيكون، بتحاوره مع القطب النسقي، بنية مزدوجة سترثها الرواية عن الكرنفال. إن البنية الكرنفالية، لكونها فاجرة (يعني مزدوجة) ولكونها تمثيلية ولا -تمثيلية، هي لا مسيحية ولا- عقلانية. وقد ورثت كل الروايات الكبرى المتعددة الأصوات هذه البنية الكرنفالية المنيبية (رابليه – سرفانتيس -سويفت- صاد- بلزاك- لوترِيامون- دوستويفسكي-كافكا). فتاريخ الرواية المنيبية هو كذلك تاريخ مقاومة المسيحية ونزعتها التمثيلية يعني أنها استثمار للغة (الجنس والموت) وتقديس للازدواج، وتقديس "للفجور".

ينبغي أن نكون حذرين من هذا اللبس الذي سيتعرض له استعمال كلمة "كرنفالي"، فهذه الكلمة توحي بصفة عامة في المجتمع الحديث بالباروديا، إذن بتقوية للقانون. فهناك ميل إلى إخفاء المظهر الدرامي (القاتل- السلبي- الثوري بمعنى التحول الجدلي) للكرنفال، وهذا المظهر بالضبط هو الذي يشدّد عليه باختين وهو الذي اكتشفه في المنيبية أو عند دوستويفسكي. فضحك الكرنفال ليس باروديا فقط، وليس كوميديا أكثر مما هو تراجيدي، بل كوميدي وتراجيدي في نفس الوقت، وإذا أردنا قلنا إنه جدّي، وبهذا فقط يكون مشهده لا مشهداً للقانون ولا مشهداً لباروديا هذا القانون وإنما هو آخره، وتقدم الكتابة الحديثة أمثلة عديدة وواضحة عن هذا المشهد العام الذي هو القانون والآخر والذي يلزم فيه الضحكُ الصمتَ لأنه ليس باروديا بل هو قتل وثورة. (آرطو).

إن الملحمي والكرنفال هما التياران اللذان شكّلا المحكي الأوربي، وكان الواحد منهما يهيمن على الآخر حسب المراحل والمؤلِّفين. والتقليد الكرنفالي الشعبي ما يزال

يتمظهر في الأدب الشخصي للعصور القديمة المتأخرة ويبقى إلى حدود اليوم المصدر الحي الذي ينعش الفكر الأدبي موجِّهاً إيّاه نحو تصورات جديدة.

وقد ساعدت النزعة الإنسانية القديمة على انحلال المونولوجية الملحمية التي كانت تلتحم أكثر بالكلام والتي كان يعبّر عنها الخطباء والفصحاء والسياسيون من جهة والتراجيديا والملحمة من جهة أخرى. وقبل أن تقوم مونولوجية أخرى (مع انتصار المنطق الصوري والمسيحية وإنسانية (12) النهضة)، أظهرت العصور القديمة المتأخرة إلى الوجود جنسين هما اللذان كشفا عن حوارية اللغة وهما اللذان سيكوِّنان، بانحصارهما داخل السلالة الكرنفالية، خميرة الرواية الأوربية. وهذان الجنسان هما:

# الحوارات السقراطية والمنيبة.

## الحوار السقراطي أو الحوارية كتلاش للشخص:

كان الحوار السقراطي أكثر انتشاراً في العصور القديمة = لقد برع فيه كل من أفلاطون واكسينوفون وانتستنيس وايسخين وفيدون وإقليدس... الخ (لم تصلنا إلا حوارات أفلاطون واكسينوفون). والحوار السقراطي ليس جنساً بلاغياً بل هو جنس شعبي وكرنفالي. ورغم كونه في الأصل نوعاً من المذكرات (إنه بمثابة ذكريات حول تلك المناقشات التي كانت بين سقراط وتلامذته)، فإنه استطاع أن يتحرر من القيود التاريخية وأن لا يحافظ إلا على الطريقة السقراطية في الكشف الحواري عن الحقيقة وعن بنية الحوار المسجّل والمؤطّر بواسطة المحكي، لقد لام نيتشه أفلاطون لكونه تجاهل التراجيديا الديونيزية، لكن الحوار السقراطي كان هو قد احتوى على البنية الحوارية والجدالية للمشهد الكرنفالي. وتتميز الحوارات السقراطية حسب باختين بتعارضها مع المونولوجية الرسمية التي تدعي اكتسابها للحقيقة الكاملة. فالحقيقة (المعنى) السقراطية تنتج عن الروابط الحوارية للمتكلمين، فهي علائقية ونسبيتها تتمظهر من خلال استقلال وجهات نظر الملاحظين ففنّها هو فنّ تشكيل العجائبي، فنّ علائقية العلامات– وقد أنتجت هذه الشبكة اللسانية أسلوبين نموذجين= السينكريزا La syncrise (تقابل مختلف الخطابات حول نفس الموضوع) والأناكريزا L'anacruse (استدعاء كلمة بكلمة أخرى). وذوات الخطابات هي ذوات لا– شخصية ومجهولة ومضمرة من طرف الخطاب الذي يكوِّنها. وقد نبَّه باختين إلى أن

"حدث" الحوار السقراطي حدث خطابي: إنه يسائل ويختبر قاعدة ما بواسطة الكلام. فالكلام إذن مرتبط عضوياً بالإنسان الذي خلقه (سقراط وتلاميذته)، أو بتعبير أحسن: الإنسان ونشاطه هما الكلام. وهنا يمكننا الحديث عن كلام –ممارسة ذات طابع توفيقي= إن سيرورة الفصل بين الكلمة، كفعل وكممارسة برهانية وكتشكيل اختلاف، وبين الصورة كتمثيل، كمعرفة، كفكرة، لم تكتمل بعد في عصر تشكُّل الحوار السقراطي. هناك جزئية مهمة =توجد ذات الخطاب في وضعية إقصائية هي التي تقوم باستدعاء الحوار. عند أفلاطون في "الدفاع"، فإن وضعية المحكمة وانتظار الحكم هما اللذان يحددان خطاب سقراط كاعتراف إنسان على "العتبة". فالوضعية الإقصائية تقوم بتحرير الكلمة من كل موضوعية ومن كل وظيفة تمثيلية وتكشف لها عن مجالات الرمزي. يواجه الكلام الموت مقيساً نفسه بخطاب آخر، ويضع هذا الحوار الشخص خارج الدائرة.

إن تشابه الحوار السقراطي والكلمة الروائية المزدوجة أمر ثابت. ولم يدم الحوار السقراطي طويلاً لكنه أظهر إلى الوجود أجناساً كثيرة منها المنيبية التي توجد أصولها كذلك في الفلولكلور الكرنفالي.

## المنيبة = النص كنشاط اجتماعي:

1– لقد أخذت المنيبة هذا الاسم من فيلسوف القرن الثالث قبل الميلاد. وهذا الفيلسوف هو منيب دوكادار (الذي لم تصلنا هجائياته الساخرة لكننا علمنا بوجودها من خلال شهادات ديوجين لايرص). ولقد استعملت الكلمة من طرف الرومانيين لتعيين جنس تكوَّن في القرن الأول قبل الميلاد (فارون في هجيائياته المنيبية). لكن هذا الجنس كان قد ظهر قبل ذلك بكثير = ربما كان انتستنيس أول ممثِّل لهذا الجنس وهو تلميذ سقراط وأحد مؤلّفي "الحوارات السقراطية". ولهيراقليطس هو الآخر منيبات (لقد أبدع جنساً أدبياً مماثلاً حسب شيشرون وسماه Logistoricus). أما فارون فقد أعطى لهذا الجنس استقراراً محدّداً. وتعدّ L'Apocolocynthosis لسينكا هجائية منيبية كلاسيكية. وهناك كذلك Le satiricon لبترون، وهجائيات لوكيان، "وتحولات" أبوليي ورواية هيبوقراط ومختلف أشكال الرواية الإغريقية والرواية الطوباوية العتيقة، والهجائية الرومانية (هوراس). وفي مدار الهجائية المنيبية تطور القدح اللاذع Diastribe ومناجاة النفس Soliloque

والأجناس الفلسفية الهازلة Aretalogique. وقد مارست الهجائية المنيبية تأثيراً كبيراً على الأدب المسيحي والبيزنطي؛ وواصلت تطورها خلال القرون الوسطى، وفي عصر النهضة والإصلاح وإلى يومنا هذا (روايات جويس وكافكا وبطاي). فلهذا الجنس الكرنفالي المرن والقابل للتغيير تأثيراً كبير على تطور الأدب الأوروبي وبالخصوص على تكوين الرواية.

إن المنيبية كوميدية وتراجيدية في نفس الوقت، بل هي أساساً جدّية بالشكل الذي يأتي به الكرنفال جدّياً، وهي تقوم بواسطة الوضع الاعتباري لكلماتها بإزعاج سياسي واجتماعي. فهي تحرِّر الكلام من القيود التاريخية مما يؤدي إلى خلق جراءة أو حرية مطلقة للإبداع الفلسفي وللخيال. ويشير باختين إلى أن الوضعيات "الإقصائية" تصعد من حرية اللغة داخل المنيبية. فتنصهر العجائبية والرمزية (الأسطورية أحياناً) مع نزعة طبيعية مخيفة. و تجري المغامرات داخل دور البغاء وعند اللصوص وفي الحانات وفي سوح الأسواق وفي السجون وفي الحفلات التهتكية الشهوانية لبعض الطقوس المقدسة... الخ. ولا تخاف الكلمة من أن تسود، بل تتحرر من "القيم" المسلَّم بها دون أن تميز بين الرذيلة والفضيلة ودون أن تتميز عنهما، بل تعتبرهما ميدانها الخاص، كما تعتبرهما من إبداعاتها. ويتم إبعاد المسائل الأكاديمية قصد مناقشة "المسائل الأخيرة" للوجود –توجِّه المنيبية اللغة المتحرّرة نحو مذهب كوني فلسفي دون أن تميز بين الأنطلوجيا والكوسموكونيا، بل تجمع بينهما داخل فلسفة الحياة التطبيقية. ففي المنيبية تظهر عناصر عجيبة ومجهولة من طرف الملحمة والتراجيديا (مثلاً تعمل وجهة نظر غير عادية ومن الأعلى على تغيير سلَّم الملاحظة أو المراقبة، وهذه العملية موجودة في lcaraménippe عند لوكيان وفي Endymion عند فارون، كما نجدها مرة أخرى عند رابليه وسويفت وفولتير... الخ). وتصبح الحالات النفسية الشادة والمرضية (الحمّق –ازدواج الشخصية – الأحلام– الموت) مادة للمحكي (لقد تأثرت كتابة كلدرون وشكسبير بهذه العملية). ولهذه العناصر حسب باختين دلالة بنيوية أكثر مما لها دلالة موضاعاتية؛ إذ تعمل على تدمير الوحدة الملحمية والتراجيدية للإنسان كما تعمل على تدمير إيمانه بالهوية والأسباب، وتشير إلى أنه قدْ فقد وحدته، إذ لم يعد يطابق نفسه، ثم إنها تقدم نفسها في نفس الوقت على أنها استثمار للغة والكتابة = في منيبة فارون "مارك المزدوج" يتحدث الماركيان حول ما إذا كان من اللازم الكتابة من خلال المجاز. إن المنيبية تتطلع إلى الشغب والغرابة داخل اللغة. وتتسم كذلك باستعمالها "للكلمة التي في غير

محلها"، وهي في غير محلها بصراحتها الوقحة وبتدنيسها للمقدس وبخرقها الحاد لآداب السلوك. إن المنيبة تتكون أساساً من التعارضات = عاهرة فاضلة، قاطع طريق شريف، حكيم حر وعبد في نفس الوقت.. الخ. وهي تستخدم مسالك وتحولات حادة، منها السامي والوضيع، العقبة والمنحدر. إنها تستخدم مختلف الأشكال غيرالمتكافئة وهنا تظهر اللغة مفتونة بـ المزدوج ( بنشاطها الخاص كأثر غرافي يتجاوز الخارج). كما تظهر مفتونة بمنطق التعارض الذي يحل محل منطق الهوية في تحديد المفاهيم. وتتكون المنيبة، لكونها الجنس الشامل، كتبليط للأقوال –بهذا فهي تحتوي على كل الأجناس = القصص والرسائل والخطابات وخلط من المنظوم والمنثور. والدلالة البنيوية لكل هذا هي تعيين مسافات الكاتب اتجاه نصّه، واتجاه النصوص الأخرى، وهذا التعدد الأسلوبي وهذا التعدد النبري هما اللذان يفسّران الصعوبات التي تعترض المذهب الكلاسيكي أو أي مجتمع متسلط أراد التعبير عن نفسه من خلال رواية وارثةٍ للمنيبة.

تتصهر المنيبة، بتكوينها كاستثمار للجسد والحلم واللغة، في راهنيتها = المنيبة نوع من الصحافة السياسية لعصرها إذ أن خطابها يكشف عن الصراعات السياسية والأيديولوجية للعصر. إن حوارية كلماتها هي فلسفة تطبيقية لمحاربة المثالية والميتافيزيقا الدينية (مع محاربة الملحمي كذلك)= إنها تكوّن فكراً اجتماعياً وسياسياً للعصر قصد مناقشة اللاهوت (القانون).

2– هكذا تأتي المنيبة مُبَنْيَنَة كازدواج وكمركز ذي اتجاهين في الأدب الغربي: تمثيل من طرف اللغة كإخراج مشهدي، واستثمار للغة كنظام علائقي للعلامات. فاللغة المنيبية هي في نفس الوقت تمثيل لفضاء خارجي و "تجربة إنتاجية لفضائها الخاص". ونجد في هذا الجنس الملتبس بدايات الواقعية (نشاط ثانوي بالنسبة للمعيش، يوصف فيه الإنسان وهو يمنح لنفسه فرجة ليصل إلى إنجاز "شخصيات" وطبائع") كما نجد فيه رفضَ تحديد عالمٍ نفسيٍّ (نشاط في الحاضر يتميز بالصور والحركات والكلمات، الحركات التي يعيش الإنسان من خلالها حدوده في اللا –شخصي). ويقرب هذا المظهر الثاني للمنيبة بنيتها من بنية الحلم أو من الكتابة الهيروغليفية أو إذا أردنا من مسرح القسوة الذي فكر فيه أرسطو. إن المنيبة كهذا المسرح"، فهي لا تعادل الحياة الشخصية، ولا تعادل المظهر

الشخصي الذي تسمو فيه الطبائع لكنها تعادل نوعاً من الحياة المتحررة التي تقوم بتنقية الفردية الإنسانية، والتي يصبح فيها الإنسان انعكاساً فقط". إن المنيبية، كهذا المسرح، ليست تطهيراً بل هي حفلة قسوة وفعل سياسي كذلك. إنها لا ترسل أية رسالة محددة إلا أن تكون هي نفسها ذلك "الفرح الأبدي بالتحول"، وأن يتم استنفاذها في الفعل والزمان الحاضر. وأن تظهر بعد سقراط وأفلاطون والسفسطائيين، يعني أنها معاصرة للعصر الذي لم يعد فيه الفكر قطّ ممارسة: ("مجرد اعتباره تقنية TECHNE يبين مسبقاً أن الفصل بين الممارسة Praxis وبين الشعرية Poesis قد حصل"). وأصبح الأدب، في تطور مماثل، "فكراً" واعياً بنفسه كعلامة. فالإنسان المستلب من طرف الطبيعة والمجتمع، ينسلب لذاته، ويكتشف "داخله" و "يُشَيِّء" هذا الاكتشاف من خلال ازدواج المنيبية. إنها العلامات المبشّرة بالتمثيل الواقعي. ومع ذلك لا تعرف المنيبة مونولوجية ذات مبدأ لاهوتي (أو مونولوجية الإنسان –الله كما هو الحال منذ عصر النهضة) تساعدها على تقوية مظهرها التمثيلي. فالطغيان الذي تخضع له هو طغيان النص (وليس طغيان الكلام كانعكاس لعالم موجود قبلها)، أو بالأحرى طغيان بنيته الخاصة التي يتمّ إحداثها وفهمها انطلاقاً منها هي نفسها– وبهذا تتكون المنيبة هيروغليفية مع كونها فرجة. وهذا الازدواج هو الذي ستورثه للرواية، وقبل كل شيء للرواية المتعددة الأصوات، التي لا تعرف قانوناً ولا تراتبية، لكونها مجموعة من العناصر اللسانية في ارتباط حواري. فمبدأ اتصال مختلف أجزاء المنيبة هو بالتأكيد تماثل (تشابه وتعلّق وإذن "واقعية") لكنه أيضاً تجاور (تناظر، تجاور وإذن "بلاغة"، ليس بمعنى البديع الذي يعطيه لها كروص، بل كتزكية باللغة وداخلها). ويؤلِّف الازدواج المنيبي بين فضاءين (13): فضاء المشهد وفضاء الهيروغليفي، فضاء التمثيل بواسطة اللغة وفضاء التجربة داخل اللغة، أي النظام والمركب، الاستعارة والكتابة. وهذا الازدواج هو الذي سترثه الرواية.

وبعبارة أخرى تتعارض حوارية المنيبة (والكرنفال)، والتي تترجم منطق العلاقة والتناظر أكثر مما تترجم منطق الماهية والاستنتاج، مع المنطق الأرسطي؛ وتوجه المنطق الصوري نفسه انطلاقاً من داخله وبالسير إلى جنبه نحو أشكال فكرية أخرى.

حقاً إن العصور التي تتطور فيها المنيبة هي العصور التي تعارض الأرسطية. ويظهر أن مؤلّفي الروايات المتعددة الأصوات يرفضون بنيات الفكر الرسمي نفسها التي تقوم على أساس المنطق الصوري.

## الرواية المدمّرة:

1- لقد كان المظهر المنيبي خاضعاً لسلطة النص الديني في القرون الوسطى، كما كان خاضعاً للنزعة الأحادية المطلقة ABSOLUTISME للفرد والأشياء خلال العهود البورجوازية. والحداثة المتحررة من فكرة "الله" هي وحدها التي استطاعت تحرير القوة المنيبية للرواية.

وإذا كان المجتمع الحديث (البورجوازي) لا يقبل فقط بل يزعم أنه يتعرف على نفسه في الرواية (14)، فلأن الأمر يتعلق بهذا الصنف من المحكيات المونولوجية، المسمّاة واقعية، التي ترفض الكرنفال والمنيبة والتي بدأ تبنيتها يتّضح منذ النهضة. وبالعكس فالرواية الحوارية المنيبية التي تنزع إلى رفض التمثيل والملحمي هي مسموح بها فقط، بمعنى أنها معتبرة غير مقروءة ومجهولة ومداسة = إنها تتقاسم إبان الحداثة نفس الوضع مع الخطاب الكرنفالي الذي كان يمارسه طلبة القرون الوسطى خارج الكنيسة.

تجسد الرواية، وبالخصوص الرواية الحديثة المتعددة الأصوات، بضمّها للمنيبة، مجهود الفكر الأوربي للخروج من إطار الماهيات المتماثلة والمحددة سببياً قصد توجيهه نحو نمط فكري آخر =نمط ينبثق من الحوار. (منطق المسافة والعلاقة والتناظر والتعارض اللاإقصائي واللانهائي). وليس من المدهش إذن أن يتم اعتبار الرواية جنساً وضيعاً (من طرف الكلاسيكية وكل الأنظمة المشابهة لها) أو جنساً مدمّراً (أفكر هنا في أكبر مؤلّفي الروايات المتعددة الأصوات لكل العصور -رابليه- سويفت- صاد- لوتريا مون- جويس -كافكا- باطاي- حتى لا نسرد إلا الذين كانوا دائماً وما يزالون على هامش الثقافة الرسمية). ويمكن أن نبيّن من خلال الكلمة والبنية السردية الروائية للقرن العشرين كيف يخترق الفكر الأوربي خصائصه التكوينية = الهوية والماهية والسببية والتعريف قصد الاعتماد على خصائص أخرى = التناظر والعلاقة والتعارض، وإذن الحوارية والازدواج المنيبي (15). ذلك لأنه إذا كان هذا الجرد التأريخي الذي قدّمه باختين يوحي بصورة متحف أو بمقاربة حافظ

للأرشيف، فإن ذلك ليس أقل رسوخاً في راهنيتنا. فكل ما يكتب اليوم يكشف عن إمكانية أو استحالة قراءة أو كتابة التاريخ. ويمكن أن نلمس هذه الإمكانية في الأدب الذي يقدم من خلال كتابات جيل جديد يتأسّس فيها النص كمسرح وكقراءة. وكما قال مالارميه، الذي كان أول من فهم الكتاب على أنه منيبة، (نشير مرة أخرى إلى أن لهذه العبارة الباختينية امتياز تحديد طريقة معينة للكتابة في التاريخ)، فإن الأدب "لن يكون أبداً إلا بريقاً لما ينبغي أن يحدث من قبل أو قريباً من الواقع الأصلي".

2- هكذا نتمكن من تشييد نموذجين لتنظيم الدلالة السردية انطلاقاً من مقولتين حواريتين= 1 -الذات (د) ↔المتلقي(م). 2-ذات التلفظ ↔ ذات الملفوظ.

يستلزم النموذج الأول رباطاً حوارياً، ويستلزم النموذج الثاني رباطات نموذجية قصد إنجاز الحوار. ويقوم النموذج الأول بتحديد الجنس (الشعر الملحمي، الرواية). ويقوم النموذج الثاني بتحديد متغيرات الجنس.

وفي البنية الروائية المتعددة الأصوات، فإن النموذج الحواري الأول (د ↔ م) يشغل كلية داخل الخطاب الذي يكتبه، ويتقدم كمعارضة دائمة لهذا الخطاب. فمحاور الكاتب هو إذن الكاتب نفسه كقارئ لنص آخر، والذي يكتب هو نفسه الذي يقرأ. إنه هو نفسه، وبما أن محاوره نصّ، ليس إلا نصّاً تعاد قراءته أثناء إعادة كتابته. وبهذا لا تظهر البنية الحوارية إلا على ضوء نص يتأسّس بالارتباط مع نص في شكل ازدواج.

وبالعكس ففي الملحمي يكون م (أي المتلقي) وحدة مطلقة خارج -نصية (الله -العشيرة) تجعل الحوار نسبياً إلى حدّ إلغائه واختزاله إلى مونولوج. ومن السهل إذن أن نفهم لماذا تستند الرواية المسماة كلاسيكية للقرن 19 وكل رواية ذات أطروحة أديولوجية على نزعة ملحمية، وتكون بذلك انحرافاً عن البنية الروائية الحقيقية (مونولوجية تولستوي الملحمية، وحوار دوستويفسكي الروائي).

ويمكن أن نلاحظ داخل إطارات النموذج الثاني العديد من الإمكانيات:

أ- تطابق ذات الملفوظ (دم) ودرجة الصفر لدى ذات التلفظ (ذت) التي تمكن الإشارة إليها بال "هو" IL (ضمير اللاشخصي) أو بالاسم الخاص. إنها أسهل تقنية سردية وجدت منذ ظهور المحكي.

ب- تطابق ذات الملفوظ (ذم) وذات التلفظ ( ذت) . إنه السرد بضمير المتكلم"

أنا" "J E"

د- تطابق ذات الملفوظ (ذم) والمتلقي (م). إنه السرد بضمير المخاطب "أنت" "TU" كما هو الحال مثلاً بالنسبة للكلمة الغيرية لراسكولنكوف في "الجريمة والعقاب". وقد تم استثمار شديد لهذه التقنية من طرف ميشال بوتور في "التغيير".

ج- تطابق ذات الملفوظ (دم) وذات التلفظ (ذت) والمتلقي (م) في نفس الوقت. وبهذا تصبح الرواية مساءلة للكتابة كما تقوم بإظهار الإخراج المشهدي لبنية الكتاب الحوارية. وفي نفس الوقت، يصير النص قراءة (استشهاداً وتأويلاً) لمتن أدبي خارجي، وبذلك يتأسّس كازدواج. وتأتي "دراما" فيليب سوليرز باستعماله للضمائر وباستشهاداته المجهولة التي نقرأها في الرواية كخير مثال على ذلك.

تؤدي قراءة باختين إلى الجدول التالي:

| **الممارسة** | الله |
|---|---|
| "الخطاب" | "القصة" |
| الحوارية | المونولوجية |
| المنطق العلائقي | المنطق الأرسطي |
| المركب | النظام |
| الكرنفال | المحكي |
| <u>الازدواج</u><br>**المنيبة**<br>الرواية المتعددة الأصوات | |

نريد أن نؤكد أخيراً على أهمية المفاهيم الباختينية: الوضع الاعتباري للكلمة والحوار ثم الازدواج. وأن نؤكد أيضاً على أهمية بعض التصورات التي تمكنّنا منها هذه المفاهيم.

ولأن باختين حدّد الوضع الاعتباري للكلمة كوحدة صغرى في النص، فلذلك أدرك البنية في مستواها الأكثر عمقاً، أي فيما وراء الجملة والصور البلاغية. فمفهوم الوضع الاعتباري يضيف إلى صورة النص كمتن من الذرات صورة نص قائم على

العلاقات، تشتغل فيه الكلمات ككمية محدّدة. فلم تعد إذن إشكالية اللغة الشعرية إشكالية السطر والمساحة بل إشكالية الفضاء واللانهائي المصاغين من طرف نظرية تحديد المجموعات والرياضيات الجديدة. والتحليل الحالي للبنية السردية تمّ صقله قصد تحديد الوظائف (الرئيسية والمساعدة) والقرائن (الحقيقية أو الإخبارية)، أو قصد النظر إلى المحكي وهو يتكون حسب جهاز منطقي أو بلاغي. وإن كنّا نعترف بقيمة هذه الأبحاث التي لا تقبل الجدال(86)، فإنه يمكن أن نتساءل ألا تثقل قبليات لغة واصفة، مصاغة صوغاً تراتبياً أو منافرة للمحكي، على مثل هذه الدراسات، ثم أليست مقاربة باختين البسيطة، المركّزة على الكلمة وعلى إمكانيتها اللامحدودة للحوار (للتعليق، للاستشهاد)، أليست في نفس الوقت أكثر بساطة وأكثر وضوحاً؟ لا ينبغي خلط الحوارية، المدينة لهيجل، بالجدل الهيجلي الذي يفترض ثلاثية يعني مقاومة وإسقاطاً (تجاوزاً)، والذي لا يخترق التقليد الأرسطي القائم على أساس الماهية والسببية. فقد قامت الحوارية مقام هذه المفاهيم مع تذويبها داخل مفهوم العلاقة، وهي لا تستهدف تجاوزاً، بل تناغماً يستتبع فكرة القطيعة (التعارض- التناظر) كنمط من التحول.

تحصر الحوارية المشاكل الفلسفية داخل اللغة، وبالضبط داخل اللغة كارتباط بين النصوص، ككتابة -قراءة تنطلق من الزوج بمنطق غير أرسطي بل تركيبي وعلائقي و "كرنفالي". ونتيجة لذلك فإن مشكلاً من المشاكل العميقة الذي ستتناوله السيميائيات الأدبية اليوم هو بالضبط هذا "المنطق الآخر" الذي ينتظر أن يوصف دون أن يتعرض لتشويه. وتوافق عبارة "الازدواج" تماماً تلك المرحلة الانتقالية للأدب الأوربي الذي هو تعايش (ازدواج)، فهو في نفس الوقت "قرين المعيش" (الواقعية – الملحمية) و "المعيش" نفسه (الاستثمار اللساني- المنيبة) قبل أن يصل ربما إلى شكل فكري مماثل لشكل الرسم = نقل الجوهر عبر الشكل، وتجسيد للفضاء (الأدبي) ككاشف للفكر (الأدبي) دون تكلف "واقعي". إنه يدفعنا إلى أن ندرس، من خلال اللغة، الفضاء الروائي وتحولاته، مقيماً بهذا رباطاً ضيقاً بين اللغة والفضاء وفارضاً علينا تحليلهما كأنماط فكرية. وبدراسة ازدواج الفرجة (التمثيل الواقعي) وازدواج المعيش نفسه (البلاغة)، يمكن أن ندرس الخط الذي تحصل فيه القطيعة (أو الاتصال) بينهما. وذلك سيكون غرافية الحركة التي فيها يمكن لثقافتنا أن تتخلص من ذاتها قصد تجاوزها.

إن المسافة التي تتكوّن بين القطبين اللذين يفترضهما الحوار، تلغي جذرياً من حقلنا الفلسفي مسائل السببية والغائية، إلخ، وتوحي بما للمبدأ الحواري من فضل على فضاء فكري أكثر شساعة من الروائي. وستكون الحوارية، أكثر من الثنائية، أساس البنية الفكرية لهذا العصر. وما يؤكد هذه الفرضية هو هيمنة الرواية والبنيات الأدبية الازدواجية والميول العشائرية (الكرنفالية) للشباب والتبادلات الكمية وفضل الرمزية العلائقية للفلسفة الصينية، وهذه ليست إلا بعض العناصر الدالة على الفكر الحديث.

❑

## ■ هامش

(1) *كتب هذا النص انطلاقاً من كتب ميخائيل باختين (مشاكل الشعرية عند دوستويفسكي موسكو 1963). ومؤلّف -فرنسوا رابليه- موسكو 1965). وقد أثرت أعماله على كتابات بعض المنظّرين السوفيات في اللغة والأدب خلال الثلاثينات (فوليشنوف وميد فديف) وهو يشتغل حالياً على كتاب جديد حول أنواع الخطاب.*

(2) *"... اللغة هي الوعي الواقعي، التطبيقي، الموجود من أجل الآخر. إذن الموجود بالتساوي من أجلي لأول مرة" (..”L’idéolayie allemaude”, ink, arx, F. Engels, Etudes philisophiques, ed. Sociales. 1961. P 79.)*

(3) *يُعدّ باختين كتاباً حول "أجناس الخطاب" محددة انطلاقاً من الوضع الاعتباري للكمة، ولا يمكننا هنا إلا أن نشير إلى بعض أفكاره في الحدود التي تلتقي فيها مع تصورات سوسير (Anagrammes, in erceire de Enance, few, 1964) لصياغة مقاربة جديدة للنصوص الأدبية.*

(4) *بالفعل يشير علم الدلالة البنبوي، بتعيينه للعمق اللساني للخطاب، إلى أن متوالية "في حالة توسع تكون معروفة على أنها مساوية لوحدة تواصلية أسهل منها تركيباً" ويحدد التوسع كـ "أحد المظاهر الأكثر أهمية لاشتغال الألسن الطبيعية" (A.J. Gremas, sémantique structurale, p72). إنه إذن داخل التوسع نرى المبدأ النظري الذي يسمح لنا بأن ندرس داخلة بنية الأجناس تجسيد (توسيع) البنيات الملازمة للغة.*

(5) *E.F Boudé (Pour une histoire de parlers de la grande Russie) Kazan 1869 Kistorii reliko ws kix govowv*

(6) *L.V.C zerba (la dialecte des loujïks de l’est) petrograde. 1915. Vostotchno lijick oie nard her*

(7) *V.V.Vinogradov (Du discours dialogique) in Rus Kaja retch. P 144*

*V.V.Vinogradov (Poetika)*

(8) *1926.p33*

(9) *يظهر أن ما نؤكد على تسميته بـ "المونولوج الداخلي" هو أصعب طريقة تعيش به حضارة ما كهوية وكذات منظمة وكتعالٍ. لكن هذا "المونولوج" لا يوجد إلا في النصوص التي تعجز عن إحياء الواقع النفسي لـ "المد اللفظي". و "داخلية (عمق) الإنسان الغربي هي إذن أثر أدبي محدود (اعتراف -كلام نفساني مستمر- كتابة تلقائية). ويمكن القول بطريقة ما أن الثورة -الكوبرنيكية "لفرويد (اكتشاف انقسام الذات) قد وضعت حدّاً لتخييل بصوت داخلي، وذلك بوضع أسس خارجية جذرية للذات في علاقتها باللغة وبنفسها.*

(10) *نشير إلى أن إدخال مفاهيم نظرية المجموعات في تفكير حول اللغة الشعرية ليس إلا استعارياً = وهو ممكن لأنه يمكن إقامة تماثل بين روابط المنطق الأرسطي /المنطق الشعري من جهة، واللامعدود و/ اللامحدود من جهة أخرى.*

(11) *Ef. Luce. Irigaray "Communication linguistique et communication spéculaire, in, cahiers pour L'analyse. N=3.*

(12) *نريد أن نؤكد على الدور الملتبس للنزعة الفردية الغربية = من جهة ترتبط باستتباعها لمفهوم الهوية بالفكر الجوهري السببي الذري للإغريق الأرسطية وتخضع عبر القرون لهذا المظهر الحركي العلماني أو اللاهوتي للثقافة الغربية.*

*وتقوم من جهة أخرى انطلاقاً من مبدأ الاختلاف بين "الأنا" و "العالم" بالبحث عن وسائط بين المصطلحين أو التنضيد داخل كل منهما لجعل منطق علائقي ممكناً انطلاقاً من نفس مادة المنطق الصوري.*

(13) *لعل هذه الظاهرة هي التي كان باختين بصددها عندما كتب = "لا يمكن للغة الروائية أن تنحصر في مساحة أو خط. إنها نظام من المساحات المتقاطعة ولا يوجد المؤلّف كمبدع لهذا الكل الروائي في أية مساحة لغوية =إنه ينحصر في هذا المركز الضابط الذي يمثله تقاطع المساحات. وتوجد كل المساحات في مسافة مختلفة من مركز المؤلّف". ("slovo romane" dam voprosy litaery, 8, 1965). حقاً إن المؤلف ليس إلا سلسلة من المراكز = أن نخصه بمركز واحد يعني أن نلزمه بموقف مونولوجي ولاهوتي.*

(14) *لقد تبنى كل منظري الرواية هذه الفكرة =أ. تهيبودي في "محاولات حول الرواية" 1938 وكوسكيمي في "نظرية الرواية" 1935 و.ج. لوكاتش في "نظرية الرواية"*

1963.. الخ. واقتربت الدراسة المهمة لواين. ص. بوت من أطروحة الرواية كحوار في كتابه "بلاغة التخييل" جامعة شيكاغو للنشر 1961 وتحيل أفكاره حول الكاتب المقروء واللامقروء إلى الأبحاث الباختينية حول الحوارية الروائية دون الربط مع ذلك بين "الإيهام" الروائي وبين الرمزية اللسانية.

(15) استطاع البعض أن يجد هذا النمط المنطقي في الفيزياء الحديثة وفي الفكر الصيني القديم = هماً معاً ضدّ الأرسطية وضد المونولوجية وهما معاً حواريتان.

انظر في هذا الموضوع =

*Hayakawa S.I "What is meant by Aristotelian structure of language" dans, langage, Meaning and maturity, New york 1959, Chang Tung Sun ' Achinese philosopher's theory of Know ledge" dans. Our language our World, Newyork, 1959 et dans Tel quel 38 sous le titre: la logique chinoise, j. Nadhan, Sieae and civilisaltion in china, vol. II. Canbrige. 1965.*

(16) انظر في هذا الموضوع أهمية مجموعة الدراسات حول بنية المحكي (ر.بارت، أجريماس، ك بريمون إكو. ج كريتي، موران. ك. ميت، ت تودوروف.ج جنيت في 8 Communication).

❑❑❑

# حول آداب اللغات السلافية

## ودارسيها "الإسبانيين" •


## تأليف : أولغا أوفتشارينكو

▪ نقلها عن اللغة الروسية:
**عاطف كامل أبو جمرة▪**

***دكتوراه دولة في علوم الأدب واللغة باحثة علمية أساسية في معهد مكسيم غوركي للآداب العالمية التابعة لأكاديمية العلوم الروسية.***


في العام 1997 حدث في مدريد حدثٌ كان يمكن أن يكون حقبة متميزة في تطور الروابط الأدبية الإسبانية السلافية. نشرت دار نشر "كافِدرا" "تاريخ الآداب السلافية" الضخم بظاهره، والذي جاء في 1516 صفحة. محرر وجامع هذا الإصدار هو أستاذ الأدب البولوني في جامعة "كومبلوتينسه" في مدريد فرناندو بريسا غونزاليس، أما مؤلفو فصول الكتاب فهم أيضاً، وبشكل أساسي، مدرسو قسم اللغات والآداب السلافية في جامعة كومبلوتينسه ذاتها، الذي أنشئ حديثاً، كما يُفهم من مقدمة الأكاديمي فرناندو لازارو كاريتير. ومن كنى العديد من هؤلاء المدرسين (تاتيانا دروزدوفا دييس، سلاوديفو كلوتشموف، سفيتلانا ماليافينا، آلا روخلينكو – زانداريفو، أيرينا أوسياتينسكايا) يبدو أنهم من أولئك الذين أطلق عليهم الأديب ليونيد

• *نشرت هذه المقالة في العدد الأخير للعام 1998 من مجلة "ناش سوفريمينّيك" (معاصرنا) الروسية.*

ليونوف تسمية "الروس السابقين". وهؤلاء انتشروا الآن في مختلف بلدان العالم، وبما أنهم لا يتميزون بمؤهلات ومواهب بارزة، فقد قرروا أن يعيشوا في الغرب المبارك، وعلى حساب روسيا أيضاً، روسيا التي يتنكرون لها ويشتمونها بحماسة لقاء أجر رخيص.

لوحظت في السنوات الأخيرة في معظم جامعات العالم ظاهرة استبدال كوادر المختصين بالسلافيات المحليين، الذين تأثروا بغض النظر عن أمزجتهم السياسية، بالسمعة والتأثير الكبيرين للأديب الروسي وغيره من الآداب السلافية الأخرى، ويكنون نحو هذه الآداب الحب، بمن يسمون "اختصاصيين خرجوا من روسيا "لتصيد السعادة والمراتب"، والذين يعلنون في غالب الأحيان أنهم يبحثون عن اللجوء السياسي هروباً من البلد المكروه بكل وحشيته وحقارته. صارت المؤسسات التعليمية الأجنبية تغص بهؤلاء "الاختصاصيين"، الذين تحولوا من إسكافيين ومهندسين وحدائقيين –بل ممن تشاؤون– إلى ضليعين عظام باللغة الروسية، والأدهى–بالأدب الروسي، الذي اعتادوا أن يناقشوه ضمن حلقة من الأصدقاء في مطابخ "الخروشوبات" الموسكوفية. أغلبية هؤلاء الاختصاصيين لم تكن لها قط، ولا في أي يوم من الأيام أية علاقة بعلوم الآداب واللغات. ومعرفتهم باللغة الروسية التي كانوا يتفاهمون بها مع الآخرين في رياض الأطفال والمدارس والجامعات مقتصرة أيضاً على المستوى المعاشي اليومي، الذي لا يكفي، طبعاً، للتدريس في الجامعات والمعاهد الأجنبية.

قسم من هؤلاء "الضليعين بالآداب السلافية راحوا بعد أن استولوا على أقسام السلافيات، يضمرون السوء باعتبارهم عاملين دائمين في المؤسسات التعليمية الأجنبية. أما القسم الآخر فيعمل "بطريقة الكر والفر"، فهم إذ يتولون مهمة تثقيف الطلاب الأجانب، يترددون بشكل دوري على روسيا متشبعين بالكراهية تجاهها.

يقع الذنب في أن الدراسات السلافية تحولت من علم إلى مادة مربحة لأولئك المارقين، الذين لم يستطيعوا أن يجدوا لأنفسهم "عرقاً ذهبياً آخر في الغرب، والذين يكسبون لقمة عيشهم من قدرتهم على الكلام باللغة الروسية فقط، يقع الذنب في هذا أيضاً على أولئك الذين حاولوا أن يقوضوا من الداخل علوم الآداب القومية في روسيا ذاتها وفي غيرها من البلاد السلافية. فمنذ متى كان يسمع في روسيا ذلك العويل حول أن سبعين سنة من الحكم السوفييتي، لم يكن عندنا خلالها أدب، وكل ما كان

هو واقعية اشتراكية؟ ألم يكن موجوداً، والآن، أليس موجوداً أدب روسي عظيم مطارد ومحاصر، لكنه مع ذلك موجود ويوصل إلينا أنفاس العصر، وصور الأبطال، وكل تعقيد ومأساوية زماننا.

لا يجوز لنا أن ننكر أن البحث الأدبي حقق في روسيا خلال سنوات الحكم السوفييتي أعلى المستويات، حتى ليكاد من المستحيل تعداد كل الباحثين الأدبيين اللامعين والمحققين ومؤرخي أوروبا الغربية في القرون الوسطى، والمنظرين الأدبيين البارزين الروس، الذين يفوق مستواهم العلمي في كثير من الأحيان المستوى المهني لزملائهم الغربيين. ومع أن "شي الفخار ليس صنعة إلهية" (أي ليس الأمر مستحيلاً على من يتعلمه) فليس كل من شوى فخاراً صار خزافاً، كما أن نوعية الفخار تتوقف على من يشويه.

عموماً يجب الاعتراف بأن من يلجأ إلى "تاريخ الآداب السلافية" الذي صدر في مدريد لن يكون لديه إلاّ تصور نسبي جداً عن هذا التاريخ.

إن تركيبة هذا "التاريخ" بحد ذاتها لها خصوصية معينة. فقد سبقت الدراسة الأدبية فصول عن الثقافة الهندو أوروبية، وعن أهمية العلوم السلافية من أجل تطوير علم اللغة العام، وسبقتها كذلك معلومة عامة من اللغات السلافية وعن الوطن السلافي الأول، وفصل عن التاريخ السلافي. وحين الأخذ بعين الاعتبار أن البحوث في الثقافة السلافية كانت حتى الوقت الراهن تحمل في إسبانيا الطابع التجزيئي، يجب الاعتراف أن هذا الحل يبدو موفقاً من الناحية التعليمية، خاصة إذا كانت هذه الفصول مكتوبة من قبل الأساتذة خوليو ميندوزا تونيون وإرنيكِ بيرناندوس وخوان أنطونيو الفاريس وبيدروزا نونييس وغجيغوج بونك بالمستوى العلمي المعاصر، ومع أخذ إنجازات علم اللغة والأدب في البلدان السلافية ذاتها بالحسبان.

من المؤسف أن لا تجد هذه الجوانب الإيجابية استمراراً لها في بقية فصول هذا العمل الجماعي اللاحقة. فبعد هذه الفصول التمهيدية عرض تاريخ آداب السلافية حسب الترتيب الهجائي: ابتداء بالأدب البيلورسي وانتهاء بالأدب الأوكرايني ii، مع غياب أي فصل يدرس التوجهات العامة لتطور الآداب السلافية، ومشاكل التفاعل فيما بينها، ومساهمتها في الأدب العالمي والتأثير المتبادل بينها وبين الأدب الإسباني (هنا كان يمكن اعتماداً على مادة الأدب الروسي وحدها كتابة صفحات رائعة تدور حول "الضيف الحجري" لبوشكين، و"هاملت ودون كيخوت" لتورغينيف،

و"الأبله" و"أسطورة المفتش الأعظم" لدوستويفسكي؛ حيث أنني أعرف من خلال تجربتي التعليمية أن مثل هذه المادة يثير اهتمام الطلاب دائماً إلاّ أن الزملاء الإسبان لم يستغلوا هذه الإمكانية).

إذا أخذنا بما ورد في مقدمة الأكاديمي فرناندو لازارو كاريتيرا فإن "المكان المخصص لكل أدب (في هذا العمل الجماعي) يتفق تماماً– كما يبدو لنا– مع مكانة هذا الأدب في الأدب العالمي". هنا يصعب علينا موافقة الأكاديمي كاريتيرا، إذ أنه انطلاقاً من هذا التصنيف يكون الأدب البولوني، الذي خصصت له 340 صفحة الأدب السلافي الطليعي. ويأتي الأدب الروسي في المكانة "الفخرية" الثانية (388 صفحة)؛ وقد خصص للأدب الأوكرايني 25 صفحة وللأدب البيلوروسي– 12 صفحة. وهذا يعني أن الأدب البيلوروسي لا "يسبق" أدب لغة الإيديشiii الذي وجد لنفسه مكاناً أيضاً في "تاريخ الآداب السلافية" الإسباني إلاّ بصفحتين (مؤلف هذا الفصل هو الأستاذ سالوستيو ألفارادو). وعموماً تجد آداب المنطقة الأرثوذكسية، و بشكل واضح، نفسها مدفوعة إلى النسق الثاني بالمقارنة مع آداب المنطقة الكاثوليكية: خصص للأدب البلغاري 95 صفحة وللأدب الصربي– 31 صفحة، وللأدب المقودني– 5 صفحات، في حين خصص للأدب التشيكي 122 صفحة وللأدب السلوفاكي– 85 صفحة وللأدب السلوفيني– 27 صفحة وللأدب الكرواتي– 32 صفحة.

ما يثير الاستغراب في هذا "التاريخ" الضخم غياب المنهج الموحد للفصول التي تتحدث عن مختلف الآداب. فعلى سبيل المثال، تتضمن الفصول التي تتحدث عن كلاسيكيي الأدب البولوني سرداً حتمياً لمضمون مؤلفاتهم الأساسية (سرد "دجادي" ميتسكيفيتشiv وحده يشغل 8 صفحات)؛ ثم يأتي بعد ذلك، وحسب اختيارات مؤلفي أقسام الكتاب، استعراض للمشاكل الأساسية المتعلقة بتلك المؤلفات. بالنسبة لـ "دجادي" ورد هذا الاستعراض في فصل صغير هو "الأيديولوجيا والأهمية"، ومن أجل تحليل "بان تاديوش" (السيد تاديوش) لميتسكيفيتش كانت الأقسام التالية: "منشأ الملحمة القومية"، و"محتوى ومغزى المجاز"، و"ياتسيك سوبليتسا: البطل الرومانسي البولوني"، و"مرآة العصر الاجتماعية"، و"ملحمة الـ"شلاختا"v البولونية المعاصرة".

تجدر الإشارة أن الاختصاصيين البولونيين واسعي الاطلاع يوستينا جاركوفسكا ومارتشين كوكريك من جامعة براتوسلافا قد اشتركوا إلى جانب فيرناندو بريسا

غنزاليس في كتابة فصل الأدب البولوني.

أما آداب المناطق الأرثوذكسية فقد كان لها وضع مختلف تماماً. فلا يخلو فصل الأدب الروسي من مجرد التلميح إلى سرد مضمون المؤلفات، الضروري أحياناً في العمل مع الطلاب الأجانب، وحسب، بل أن التحليل والبحث الأدبي ينتهيان عملياً إلى الصفر، إلى اللاوجود. لم يخصص لملحمة "كلمة عن جيش أيغور" إلاّ صفحة ونصف عبئة بكلمات عامة. ولم يحاول مؤلفو فصل الأدب الروسي تعريف القارئ على الأساليب الخاصة للكتّاب، إضافة إلى أن عبقريتهم تفتقت عن دراسة الشعر الروسي بمجمله دون اللجوء إلى أي استشهاد شعري مهما كان.

خصصت كذلك صفحة واحدة في هذا "التاريخ" المنتفخ للأسقف يواكيمvi. علماً أن مأساة الانقسام الروسي طرحت بأسلوب ديواني مبتذل، بشكل يوحي بأن مؤلف هذا القسم لا يستوعب تأثير يواكيم على تطور الثقافة الروسية اللاحق وصولاً إلى ميلنيكوف– بيتشيرسكي وسوريكوف وموسورسكي و ليتشوتين. ومع ذلك ذكر تأثير يواكيم على أندري سينيافسكي.

الفصل المخصص لبوشكين كان مجرد خواطر نقدية هزيلة ونبذات من سيرة حياته، حاولنا طويلاً وبتركيز كبير أن نجد فيه قسماً عن "يفغيني أونيغين"، إلى أن عثرنا على فقرة مبتورة عرفنا منها أن الشاعر "وفق– في هذه الرواية– أن يجعل من الأدب حياة ومن الحياة أدباً" (الصفحة 1078 من "التاريخ").

وقبل ذلك استطعنا أن نعثر في قسم المسرح الروسي على صفحة واحدة تتحدث عن غريبوييدوف، الذي ضاع بين فونفيزين وسوماروكوف، وبهذا أخرِج خارج العملية الأدبية في القرن التاسع عشر.

عموماً، لا تحتوي الفصول السلافية الشرقية في "التاريخ" أي مفهوم للعملية الأدبية. فمؤلفوها يرون من الجائز أن لا يضمِّنوا عروضهم الكثير من الأعمال الأدبية التي تمثل مرحلة كاملة. فالمترجمة المدعوة إيزابيل مارتينيس فيرنانديس لم تر من الضروري حتى التذكير في فصل دوستويفسكي بروايته "الأبله". ولم تقل أية كلمة عن اكتشافات دوستويفسكي الفنية التي رسمت في الكثير من الجوانب طريق تطور الأدب العالمي حتى في قرننا الحالي.

لم يكن ليف تولستوي أوفر حظاً. فقد تولت تعريف القارئ الإسباني عليه إيلينا أباريسيو– مدرسة اللغة الروسية في مدرسة اللغات في بيسكاي. في تحليلها

خصصت لرواية "الحرب والسلم" صفحة "كاملة" يعرف منها القارئ، أول ما يعرف، أن هذا الكاتب الروسي استعار اسم الرواية –على حد زعمها– من برودون. أما قصة "الحاج مراد" فقد خصصت لها هذه الاختصاصية بالسلافيات ذات الكرم الكبير سطرين اثنين مُعْلِمَة القارئ أن القصة "تروي الدراما الملحمية لأحد سكان الجبال" (الصفحة 1147). وإذا كان المرء لا يعرف إبداع تولستوي، فبإمكانه أن يستنتج من فصل إيلينا أباريسيو أن الحديث لا يدور عن أحد أعظم عباقرة البشرية، بل عن شخصية عابرة في أحد الآداب المحلية.

في حينه سمّى توماس مان الأدب الروسي أدباً مقدساً، وأبرز الباحثين الأدبيين، ليس فقط في روسيا، بل وفي الكثير من بلدان أوروبا وأمريكا كانوا يرون في إمكانية كتابة مقالات عن كلاسيكيي الأدب الروسي للقراء الإسبان ولقراء أمريكا اللاتينية عملاً مشرِّفاً لهم وبرهاناً على قدرتهم وأهليتهم المهنية. ونحن لسنا ميالين لأن نلوم جامعة مدريد لأنها لم تستطع بعدُ تنشئة اختصاصيين كفوئين بالسلافيات، لكن هناك الكثير من الأعمال التي كتبت عن الأدب الكلاسيكي الروسي دخلت في السجل الذهبي للأبحاث الأدبية العالمية! وكان يمكن نشرها بكل بساطة مترجمة إلى اللغة الإسبانية، أو كان يمكن التوصية لدى الإختصاصيين الروس على مقالات مناسبة، فالتعاون بين المؤلفين من بلدان مختلفة هو ممارسة متبعة الآن في كل مكان، عند كتابة تاريخ أدب من الآداب المختلفة. علماً أن أقوى الأقسام في "تاريخ الآداب السلافية" المدريدي هذا هو فصل الأدب البلغاري (مؤلفوه هم المدرِّسة في جامعة صوفيا الدكتورة تانيا دميتروفا لاليفا وأستاذ اللغة والأدب السلوفاكيين في جامعة كومبلوتينسِه الدكتور سالوستيو ألفارادوا) وفصل الأدب البولوني اللذان كُتبا بمشاركة واسعة من قبل الزملاء البلغار والبولونيين.

لماذا لم يحذُ الاختصاصيون الإسبان حذو هؤلاء الزملاء حين كتابة أقسام الآداب الروسي والأوكرايني والبيلوروسي والصربي؟ الجواب الوحيد الذي يتبادر للذهن هنا هو: أن أحد المبادئ التي قام عليها "تاريخ الآداب السلافية" بإشراف الأستاذ فرناندو بريسا غونزاليس هو "روسوفوبيا" (الكراهية لروسيا).

إن ما يميز المشرف والمنسق لهذا الإصدار هو بالدرجة المزاج المعادي لروسيا والتفسير الجاهز مسبقاً للوقائع التاريخية. ففي كلامه عن أقسام بولونيا الثلاثة صمت صمتاً مطبقاً عن أن روسيا لم تستولِ على أراض بولونية أصلية، بل على أراض

يقطنها أوكراينيون وبيلوروس، مع أن هذه الأراضـي لم تكن تابعة لبولونيا كلياً.

في الصفحة 751 من هذا العمل الجماعي يبحث الأستاذ ف. بريسا غونزاليس طويلاً في "ترويس" و"جرمنة"vii بولونيا، معارضاً هاتين الظاهرتين مع سياسة دعم وتحقيق مصالح بولونيا الوطنية، هذه السياسة التي رسمت- على حد زعمه- في هاليتسا، التي كانت تحت الحكم النمساوي." كانت تقوم في كراكوف ولفوف جامعات ومسارح ودور نشر بولونية. وكانت تتم المحافظة على التقاليد والعادات البولونية وتتم مراعاتها. وكان الرأي العام البولوني-باستثناء الفلاحين- قادراً على التكامل بسهولة مع الهياكل الوظيفية للإمبراطورية... أما أقسام بولونيا التي ضمت إلى بروسيا وروسيا فقد كان حظها أقل". لم يبق لنا إلا أن نسأل الأستاذ غونزاليس: كيف حدث، مع كل ذلك، أن أغلبية الكتاب البولونيين الموهوبين في مرحلة غياب الدولة لدى البولونيين، قد تعلموا ونشروا أفضل أعمالهم في روسيا، لا في النمسا؟.

عدا عن ذلك، يمتلك بعض مؤلفي "التاريخ"، وبخاصة أغنيشكا ماطي ياشتشيك غريندا، تصورهم الخاص جداً عن "الترويس". روسيا، برأيهم، مذنبة أمام بولونيا، حتى لأن "ثقافة عملاقة ومتميزة وجذابة إلى درجة ما بالنسبة للبولونيين، كالثقافة الروسية، تحولت إلى منافس للثقافة الوطنية البولونية المضطهدة و المستضعفة" (الصفحة 774).

لا يجوز إلاّ أن نذكر هنا أن مبدأ الترتيب الهجائي لمواد الآداب السلافية محكوم أيضاً بالروسوفوبيا (الكراهية لروسيا)، إذ أن هذا المبدأ يمكن مؤلفي "التاريخ" من السكوت عن مسألة الأدب الروسي: أدب طليعي بين الآداب السلافية، وعن روسيا كدولة سلافية طليعية. استناداً إلى ترتيب الكتاب هذا كان فصلاه البدئي والختامي في القسم التاريخي- الأدبي مكرسين بالتتابع للأدبين البيلوروسي و الأوكراييني، وقد كتبتهما حاملة "ليسانس" (أي بكل بساطة خريجة) من جامعة كييف اسمها إيريينا أوسياتينسكايا، التي بدت وكأنها وضعت نصب عينيها، بشكل خاص، مهمة إبراز تشويهات الروح السلافية الشرقية. خصصت صاحبة "الليسانس" إيرينا أوسياتينسكايا نصف صفحة من الكلام العام لإبداع يانكا كوبّالا، وفقرة واحدة لمؤلفات ياكوب كولاس، واختتمت استعراضها الضحل للأدب البيلوروسي بمكسيم باغدانوفيتش. تعلِمنا إيرينا أوسيلتينسكايا أن "الاندماج القومي في فترة وجود الاتحاد السوفييتي عاد ليشكل مشكلة بالنسبة للأدب البيلوروسي" (الصفحة 136). خلال

ذلك لا ترد أية كلمة عن أدباء من أمثال فالنتين بيكوف. وم. تانك وإ. ميليج وإ.ناأومينكو كبيري الشهرة حتى خارج بيلوروسيا.

لم يكن حظ الأدب الأوكرايني، في تأويلات إ. أوسياتينسكايا بأحسن من غيره. لقد وجدت المؤلفة من المسموح به تقييم الدوماviii الأوكرايينية دون الاستشهاد ولا بأية واحدة منها.. هذه "الطريقة" نفسها اعتمدت في تحليل إبداع شيفتشينكو. من الصفحة 1446 في هذا العمل الجماعي نتعرف على التأثير المثمر جداً الذي أبداه الأدب الأوكرايني على الأدب الروسي، هذا التأير الذي وصل حتى إلى إبداع بوشكين، أما التأثير العكسي من قبل الأدب الروسي على الأدب الأوكرايني ظل، لسبب ما، دون الإشارة إليه.

إلاّ أن "الاكتشاف" الأهم الذي ينتظر القارئ على الصفحة 1456 هو أن تعلمه إ. أوسياتينسكايا أن رئيس تحرير مجلة "أوغونيوك" (القبس) الموسكوفية في الثمانينيات كان بوريس أولينيّكix. وبعد ذلك يأتي اعتراف مؤلفة الفصل ذي الدسيسة المفضوحة، إذ تقول: "أعرب عن شكري العميق للدكتور سالوستيو ألفارادو الذي كانت مساعدته المهنية التي لا تقدر بثمن ضرورية جداً بالنسبة لي أثناء كتابتي لهذا الفصل". فإذا كانت كتابة مثل هذه الفصول تحتاج إلى مساعدة اختصاصي كبير بالأدبين السلوفاكي والعبري، فما الذي تقدر عليه أيرينا أوسياتينسكايا نفسها؟ ومع كل إهمالنا حالياً للدرجات والألقاب العلمية، يجدر بنا أن نفكر: أيمكن إسناد كتابة فصول على قدر كبير من الأهمية في كتاب تعليمي، يمكن أن يتوجه إلى الكثير من الطلاب في إسبانيا وأميريكا اللاتينية، لـ"ليسانسات" لم يسمع بهم أحد؟

بيد أن التوجه السياسي لدى المؤلفين النكِرات، ولكن– الموجَّهين بيد خبيرة، ينكشف أكثر ما ينكشف عندما يدور الحديث عن الأدب الروسي في القرن العشرين. يلفت النظر اختيار الأسماء وتركيبة هذا القسم: لم يستحق أدباء مثل شولوخوف وبولغاكوف وليونوف فصولاً من البحث العلمي، أما بريشفين فلم يحظ حتى بالذكر؛ إلا أن هناك فصولاً عن خارمس وكورني تشوكوفسكي ومارشاك وغروسمان وأكوجافا.

عهد بكتابة الفصول المتعلقة بالمسرح السوفييتي إلى المدعو كلاوديو كلوتشكوف– مدرس علم اللغة والأدب السلافيين في جامعة موسكو اللغوية وفي جامعة كومبلوتينسِه في مدريد. والشاهد على أهليته هو إعلانه في الصفحة 1298

أن روايـة مكسـيم غـوركي "قضـية آل أرتـامونوف" مسـرحية، وإعطـاؤه فـي الصـفحة 1290 التعريف التالي لمسرحية ليونوف "الغزو": "... يورد المؤلف معارضة بين "نحن" و"هم"، واصفاً المثقفين وشيوعيي القرى بأنهم أصحاب الشجاعة والإخلاص، بينما يصف المحتلين والخونة الواقعين تحت حمايتهم بالساقطين المحكوم عليهم بالهزيمة... في المستوى الثاني يبرَز الإنسان المستقل، الأناني، المتجنب لكل المشاكل اليومية– فيودور تالانوف، الذي يتغلب في نهاية المطاف على حقده كي يلتحق بالقضية العامة". بماذا يمكن أن نطالب الإنسان الذي لا يفهم أن ليونوف أظهر في العام 1942 عبر شخصية فيودور تالانوف أن الحماسة الشيوعية وحدها ليست كافية من أجل إنقاذ روسيا، وأنه ما دام أمثال فيودور تالانوف قادرين على نسيان "مشاكلهم اليومية" ومآسيهم الممتدة على طول حياتهم الخاصة، من أجل الوطن، فإن روسيا لن تقهر.؟

في الصفحة 1305 أعلم كلاوديو كلوتشكوف قراءة أن إدوارد رادزينسكي يعتبر "كاتباً مسرحياً معاصراً من الدرجة الأولى" في الصفحة 1322، أي في الفصل الذي خصصه المدعو ريكاردو سان فيزينتي لغاسيلي غروسمان، وصف هذا الكاتب بأنه خليفة ليف تولستوي. من الطريف أن مؤلفي هذا "التاريخ" لم يعثروا على خلفاء آخرين غيره لليف تولستوي.

كتب الأقسام المخصصة للأدب الروسي المعاصر خواكين توركويمادا سانتشوس، مدرس الأدب السلافي في جامعة غرناطة. يعلن توركويمادا بحماسة كبيرة تذكِّر بتوركويمادا الشهير الذي كان يرسل خصومه إلى المحرقة، أن "أعمال الأدباء القرويين تحمل معاني التعصب القومي، وأحياناً– الشوفينية" (الصفحة 1332). أكثر من يثير استياء توركويمادا هو الأديب فالنتين راسبوتين الذي "انتقل مع قدوم "الغلاسنوست" (العلنية)X من النثر الفني إلى الكتابة الصحفية والسياسية، والذي يدعم بشراسة الأفكار القومية المتعصبة، وأفكار الخوف من الغرباء والعداء لهم، والعداء للسامية، والأفكار الرجعية" (الصفحة 1334).

ونحن نشعر أنه من غير اللائق مناقشة مثل هذه الآراء. على العموم كان جديراً بالسيد توركويمادا ألاّ يقتصر أثناء تحليله لمجمل الأدب "القروي" على إعادة سرد مضمون أعماله الأساسية، بل أن يبرز، وبالدرجة الأولى، رابطة التواصل بينه وبين الأدب الروسي الكلاسيكي.

كان نصيب ألكساندر بروخانوف "الذي يدعم صراحة العنصرية الجديدة والعداء للسامية، و الانتقامية" هجوماً أكثر شراسة من قبل كلاوديو كلوتشكوف. (الصفحة 1359). يجب أن نشير هنا إلى أن كل تلك التأكيدات لا تقوم على أساس تحليل إبداع الأدباء، ولا تأخذ بعين الاعتبار أن بروخانوف ليس شخصية عادية، بل هو أحد قادة المعارضة التي ينضم إليها الكثيرون من الكتاب الروس البارزين، من ورثة الأدب الروسي العظيم.، ولذلك فهو يستحق موقفاً أكثر جدية منه.

إن اختيار الأسماء في قسم الشعر الروسي المعاصر، هذه الأسماء التي تمثلت بواسطة كلوتشكوف ذاته، بأسماء مثل "ملك الإيقاع والمشاعر" ي. رين، وإ. ليسنيانسكايا و ي. موريتس، و ن. كورجافين، كان اختياراً ذاتياً جداً. لماذا لم يوجد في هذا الكتاب الضخم مكان لـ ي. كوزنيتسوف، ون. تريابكين، وأ. بيريدرييف وكثيرين غيرهم ممن هم ليسوا أقل موهبة؟

لماذا يرفع المؤلف نفسه في قسم النقد المعاصر من قدر تاتيانا وناتاليا ايفانوفا، في حين أنه لا يسمي غيرهما من النقاد الأكثر أهمية بكثير؟

كيف وصلت بهم الحكمة إلى كتابة فصل عن الأدب الروسي دون قول كلمة واحدة عن الحبر القديس سيرغي رادونيجسكي والبطريرك هيرموغين والمطران يوحنا البطرسبورغي ولادوجسكي و غيرهم من قادة الأمة الروسية الروحيين.

لم يكن حظ الأدب الصربي في "تاريخ الآداب السلافية" بأكبر من حظ الأدب الروسي. لقد خصص للأثر الأدبي الصربي الذي يمثل حقبة كاملة، وهو ملحمة بيتر نيغوش "ذروة الجبل"، التي لعبت في إحياء الوعي القومي لدى الصرب وسكان الجبل الأسد دورا لا يقل عن الدور الذي لعبته "دجادي" ميتسكيفيتش في إحياء الوعي القومي لدى البولنيين– خصص لهذا الأثر فقرة واحدة.

من قراءة "تاريخ الآداب السلافية" الذي أصدرته جامعة كومبلوتينسِه في مدريد في العام 1997 يمكن استنتاج ما يلي:

أكثرية مؤلفي الكتاب هم ممن يدعون "الروس السابقين"، وهذه الأكثرية لا تتقن مبادئ العلوم الأساسية، عندما تطرح على القراء، ليعطوا حكمهم، تقييمات وأحكام غير راسخة ومستحسنة في المطبوعات العلمية، ومسائل إشكالية، وأحياناً قليلة الأهمية، مهتمة في غالب الأحيان بالنوايا السياسية، لا بالبحث والتحليل الأدبي.

وانطلاقاً من هذا يتم كلياً تجاهل بعض التصنيفات في البحث الأدبي مثل

العملية الأدبية والاتجاه الأدبي، التقليدية والحداثة في الأدب، التقصيات الفنية لدى الأدباء. القسم الأعظم مما كتب عن الأدب الروسي له علاقة غير مباشرة فقط بالبحث الأدبي.

اتخذ مؤلفو "تاريخ الآداب السلافية"، وعن سابق إصرار، موقفاً مستخفاً من البحث الأدبي في البلدان السلافية نفسها، مزورين الحقائق المؤكدة خدمةً لنواياهم الذاتية.

في هذه الحالة يظهر علماء اللغة والأدب البرتغاليون موقفاً أكثر اتزاناً من موقف المختصين الإسبان بالسلافيات، ففي البرتغال يجري أيضاً الاستعداد لفتح قسم للآداب السلافية، وفي هذا الاستعداد لا يجري الاعتماد على "الروس القدماء"، بل على الإعداد المسرع نسبياً للكوادر الوطنية من المختصين بالسلافيات. طبيعي أن تفعيل مثل هذا القسم بشكل نشيط يحتاج إلى المواد التعليمية التي لا تمتلك البرتغال منها، حتى الآن؛ إلا القليل. وإدراكاً منها لأهمية الأدبيات التعليمية في مجال السلافيات، ليس فقط بالنسبة للبرتغال نفسها، بل وبالنسبة للبرازيل وأنغولا وموزامبيق وغينيا بيساو، توجهت أكاديمية العلوم في لشبونة، بشخص رئيسها الأستاذ جوزيه فيتورينو دي بينا مارتينش، إلى معهد مكسيم غوركي للآداب العالمية التابع لأكاديمية العلوم الروسية من أجل قيام العلماء الروس بوضع كتاب "ملامح تاريخ الأدب الروسي" بشكل خاص من أجل البرتغال. ويجري الآن وضع هذا الكتاب على قدم وساق تحت إشراف الاختصاصيين المشهود لهم في مجال تاريخ الأدب الروسي.

## ■ الهوامش

i *الخروشوبات أو الخروشوفكات- تسمية تطلق على نوع من المنازل الشعبية التي بنيت بكثرة في عهد الزعيم السوفييتي نيكيتا خروشوف في الستينيات- المترجم.*

ii *بيلوروسيا تبدأ بالحرف B وأوكرايينا تبدأ بالحرف U- المترجم.*

iii *لغة إيديش هي لغة يهود أوروبا وأميريكا وجنوب أفريقيا واللغة الغالبة في إسرائيل، وتحمل هذه اللغة في ثناياها بعض اللهجات الألمانية- المترجم.*

Iv *آدم ميتسكيفيتش (1798- 1855) من كبار شعراء بولونيا وأحد شخصيات حركة التحرر الوطني فيها. "دجادي" -هكذا تسمى ملحمته بالبولونية- المترجم.*

V *شلاختا، هو الاسم الذي يطلق في بعض بلدان أوروبا الوسطى ومنها بولونيا على*

*الطبقة الإقطاعية -طبقة النبلاء. -المترجم.*

Vi *الأسقف يواكيم بتروفيتش (1620 أو 1621- 1682)- أحد مؤسسي الطرق الأرثوذكسية الروسية القديمة. إبن كاهن ريفي عاش في الفترة ما بين 1646- 1647 في موسكو وكان عضوا في حلقة "الغيورين على الدين". وقف بشدة ضد الإصلاح الكنسي الذي أجراه البطريرك نيكون في القرن السابع عشر في روسيا. كان كاتباً- المترجم.*

Vii *الترويس- نستخدمها بمعنى جعل الشيء روسيا، الجرمنة- بمعنى جعله جرمانياً- المترجم.*

Viii *الدوما هي أحد الأجناس الأدبية الأوكرانية، وهي الحكاية الشعبية الشعرية الملحمية الوطنية- المترجم.*

ix *منذ العام 1987 وحتى أوائل التسعينيات رئيس تحرير مجلة "أوغونيوك" كان فيتالي كوروتيتش، الذي هاجر إلى الولايات المتحدة الأميركية فيما بعد، وقبل ذلك ولسنوات طويلة كان الكاتب السوفييتي المعروف أناتولي سوفرونوف. أي أن أولينيك لم يكن رئيساً لتحرير هذه المجلة، علماً أن هذه المجلة كانت من أكثر المجلات شعبية وانتشاراً في العهد السوفييتي- المترجم.*

X *الغلاسنوست أو العلنية هي أحد الشعارات التي طرحها غورباتشوف في بداية عهد البيريسترويكا- المترجم.*

❑❑❑

# مختارات
# من الشعر الأمريكي الحديث

■ ترجمة: د.فؤاد عبد

*ولدت Lisel Mueller .ليزيل مولر عام 1924 في هامبورغ في ألمانيا، وهاجرت إلى أمريكا عام 1939، وتخرجت من كلية إيفانزفيل، نشرت مجموعة شعرية عام 1965، بعنوان "تبعيات" Dependencies، ظهرت قصائدها في بداية الأمر في جرائد ومجلات ومجموعات أشعار مختارة.*

****

## ليزيل مولر

### اصطياد القمر

عندما أصبحَ القمر بدراً وردوا إلى الماءْ
بعضُهم يحملُ المداري وبعضُهم يحمِلُ أسنةً للسيدِ
وبعضُهم يحملُ مناخلَ وبعضُهم مغارفَ
واحدٌ مِنْهمْ كانَ يحملُ فأساً فضيةً.
وبدَؤوا الصيدَ إذْ مرَّ بهم عابرُ سبيلٍ فقال:

ياللَغباءْ
لكي تصطادوا القمرَ ينبغي أن تدَعوا نِساءكمْ
يَنْشرْنَ شعورَهنَّ على سطح الماءْ
حتّى القمرُ الماكِرُ سيلتقطُ الطُعمَ ، فَيَعْلَقَ
بشبكةِ الشعرِ ذاتِ الخيوطِ المُحْكَمةِ
سيلهثُ ويتخبَطُ كسمكةٍ إلى أنْ يرتمي برقائِقِهِ الفِضيةِ
تحت أقدامِكُمْ دونَما حَرَاك.
وطفِقوا يصيدونَ بشعورِ نسائهمْ
إلى أن مرَّ بهم عابرُ سبيلٍ فقالْ:
يالَلْغَباءْ
أتظنونَ من السهلِ اصطيادُ القمرْ،
وبخيوطٍ حريريةٍ براقةٍ؟!
عليكمْ أن تُقَطّعُوا قلوبَكم وتُزودوا صناراتكُم بها
بتلكَ القطعَ السوداءِ
ليس مهماً أَنْ تَفْقدوا قلوَبكمْ كيما تصطادوا حُلمَكُم هذا
وشرَعوا يصيدونَ بقلوبِهم المُنْكَمِشَةِ والمُلْتَهِبَةْ
حتى مرَّ بهم عابرَ سبيلٍ فقالْ:
ياللَغباءْ
أينفَعُ القمرُ أناساً دونما قلبٍ؟
أعيدُوا قلوبَكم إلى مكانِها واركَعوا على رُكَبكُمْ
واشرَبوا الماءَ كما لم تشرَبوا من قبلْ

إلى أَنْ تُغَطِّي حناجِرَكُمْ الفِضَّةُ
وتَرِنَّ أصواتُكم كما الأجراسْ.
وعادُوا يَصيدونَ بِشِفَاهِهِمْ وبِألسنَتِهِمْ
حتى نَضَبَ الماءُ
وأَفَلَ القمرُ
وغابَ في الطينِ الطريِّ الذي لا قرارَ له.

***

# روبرت بلاي

*ولد روبرت بلاي Robert Bly عام 1926 في الحقول الغربية في مينيسوتا، حضر دروساً في كلية سانت أولاف وجامعة هارفارد، وحَرَّر مجلة أدبية اسمها "السبعينات". زار إنكلترا والنرويج وترجم أعمالاً نثرية وشعرية اسكندنافية، أسس في عام 1966، جمعية الكتاب الأمريكيين المناهضين لحرب فيتنام، ورفض عدداً من الجوائز الأدبية تعبيراً عن شجبه لتلك الحرب، وأصدر مجموعات شعريةَ منها "الصمت في حقول الثلج"، عام 1965 و"النور حول الجسد" عام 1986، و"مجد الصباح"، عام 1969، وله عدد من الترجمات الشعرية.*

***

## قصيدة في ثلاثة مقاطع

**ـ 1 ـ**

في الصباحِ الباكِرِ أَحْسَبُ أنني سأعيشُ للأبدْ!
فأحسُّ بالفَرَحِ يلفّ روحي
كما يلفُّ العشبُ عروقَهُ الخضراءْ.

**ـ 2 ـ**

أنهضُ من فراشي، حيثُ كنتُ أحْلمُ
بأني أقطَعُ المسافاتِ، وأجتازُ القلاعَ، وأطأُ الجمرَ
أحلُمُ بِالشَّمسِ تغربُ بحبورٍ فوق ركبتي
قاسيتُ كثيراً من الظلامِ، ولكني خَرجتُ حياً
وسَبَحْتُ في بحرٍ مظلمٍ كما تسبح القَشَةُ مِنَ العُشبِ في الماءِ.

**- 3 -**

أوراقٌ مَهيْبَةٌ منْ شجرِ البقْسِ المُعَمّرِ
تخوضُ غِمارَ الريحِ، تدعونا لِلتْلاشي
في بَراري هذا الكونِ
حيث سنَرقدُ تحتَ أقدامِ شجيرةٍ
ونحيا هناكَ إلى الأبدِ كما الترابْ.

****

# روبرت كريلي

*ولد روبرت كريلي Robert Creeley في عام 1926 أرلنغتون في ماساشوستس، ودرس في جامعة نيويورك الحكومية وهارفرد. عمل محرراً أدبياً، وسافر في رحلات طويلة إلى الهند ومايوركا والمكسيك وغواتيمالا. يتميز شعره بالصعوبة أحياناً. والغنائية والقِصَر، والرقة والعنف معاً. ألّف عدد من الكتب، وحاز جوائز من الشِعْر.*

## المطر

كانَ الصوتُ طَوالَ الليلِ

يُعاودُني
ويَنْهمرُ مِنْ جديدْ
إنهُ المَطرُ الهادئُ الذي لا يَنْقَطعُ
أخاطِبُ نفسي: مَنْ أَنا أمامَ نفسي؟
المنسيُّ الذي ينبغي أن يعودَ إلى الذاكرة

الشيءُ الذي يُلحُ عليهِ
كثيراً ، أهُوَ
الشيءُ الذي لا طُمأنينةُ المطرِ الهاطلِ
ولا حتى قَسْوَتُهُ
تعيدُهُ إليّ
ثَمَّةَ شيءٌ غيرَ هذا
شيءٌ غيرَ مهمٍ أبداً .
أأَظلُّ رهَينَ هذا القلقِ
هذا القلقِ الدائمِ،
حبيبي ، إنْ كنتَ تُحِبُّني
فكنْ إلى جانبي
وكنْ لي انعتاقاً
كما المطرْ
انعتاقاً من التعبِ، والسُخفِ، ورغبةً خجلى
بلا مُبالاةٍ مُتَعَمَدةْ

وليُبَلِّلْكَ المطرْ
بسعادةٍ غامرةْ.

******

# دونـالد جستس

*ولد دونالد جستس Donald Justice عام 1925، في مدينة ميامي بفلوريدا، ودَرَسَ في جامعتي ستانفورد ونورث كارولينا، واشتغل في جامعة أيوا الحكومية، له مجموعات شعرية منها "ذكريات سنوية في الصيف"، نشرت عام 1959، و"ضوء الليل" ونشرت عام 1967.*

***

## المجانين

هذا مجنونٌ ألبسوهُ قميصَ المجانينِ
وهذا أرسلوهُ إلى البيتِ
وهذا أعطوهُ قطعةَ خبزٍ ولحمٍ
لكنَّه لمْ يأكل أياً منها.
أما ذاكَ المجنونُ فكانَ يصرخُ طَوالَ الوقتِ.
لا... لا... لا...
هذا مجنونٌ كانَ ينظرُ إلى نافذةٍ
ولم يكنْ ثمَّةَ نافذةٌ، كانَ هناكَ جدارٌ
وهذا كان يَرى أشياءً غيرَ موجودةٍ
وهذا لا يرى أشياءَ موجودةْ
أما ذاكَ المجنونُ فكانَ يصرخُ طوالَ الوقتِ
لا...لا...لا...

هذا مجنونٌ كانَ يَحْسَبُ نفسهُ طيراً
وذاكَ يخالُ نفسهُ كلباً
لكنَّ ذاكَ المجنونُ كان يرى نفسه إنساناً
إنساناً عاقلاً
وظلَّ يصرخُ ويصرخُ طَوالَ الوقتِ
لا...لا...لا...

*****

# روبرت بن ورن

*ولد روبرت بن ورن Robert penn Warren عام 1905، بولاية كنتاكي وتوفي عام 1989، في مدينة ستراين . فاندربيلت. ويعد ورن من أدباء أمريكا الذين برعوا في عدة مجالات فهو شاعر وروائي وناقد أكاديمي، وتضم مجموعاته الشعرية مجموعة "أخو التنانين"، نشرها عام 1953 (Brother to Dragons) و"بين الفينة والأخرى"، (NOW and Then) عام 1979، وكتبت معظم أشعاره مابين عام 1923، و1985.*

*وعلى الرغم من أن ورن حاز جائزة بوليتزر للرواية فإنه قد حاز الجائزة نفسها مرتين للشعر مرة عام 1958 ومرة عام 1979.*

****

## الحب والمعرفة

### (رؤيا)

بِلا وقعِ أقدامٍ... رَقْصُهُمْ
هَوَ التَّوَقُعُ الجميلُ لوجودِهِمْ
عيونُهُمْ دائرِيةٌ، تحدِقُ بجُرأةٍ، تلمعُ كالدرِ

لا ترحَمُ. إنهم لا يعرفونَ
الشَّفقةَ، وإنْ كانوا يعرفونَها
فنحنُ لا نستَحِقُّها. إنهم يطيرونَ
في الهواءِ المتلألِئِ كبلورٍ صافٍ
وقاسٍ كالماسِ الشفافِ، إنهمْ يشُقونَ الهواءَ
دونَما عناءْ. يصرَخون
بصوتٍ متعدِّدِ النَّغماتِ، كأنَّهُ الموسيقى
هَوَ يُدَهدِيهِمْ، فيوقُفُهمْ على مسافاتٍ مُذهلةٍ، بسلاحهِ
على جسدٍ يحملُهُ على يدهِ، رأسُهُ منكسٌ
لكن ليسَ مِنَ الحُزْنِ
يضَعُهُمْ حيثُ هُمْ، وهناكَ نراهُمْ
في خيالَنا
ما الحبُّ؟
المعرفة أحد أسمائِهْ

❑❑❑

# أورهان ولي
# مدرسة في الشعر التركي المعاصر

■ ترجمة وتقديم: **عبد القادر عبد اللي** ■

*هو أكثر شعراء تركيا شهرة داخل تركيا. والسبب في هذا أن الآراء النقدية داخل تركيا انقسمت بين مؤيد متطرف لناظم حكمت ومعارض متطرف له. ولم يحدث (أورهان ولي قانق) هذا الانقسام في الرأي. كان مقبولاً في الأوساط اليسارية على الرغم من اتهامه يومئذ بالرجعية وسبب الاتهام ليس موقفه الشعري بل عدم انخراطه في العمل السياسي المباشر على طريقة شعراء تلك المرحلة.*

*هدوء خطابه الشعري، وتألقه في النظم الشعري، وترجمته الشعر الموزون موزوناً جعل أوساط اليمين أيضاً لا تستطيع شن حملة ضده مشابهة لتلك التي شنت ضد ناظم حكمت واستمرت فترة طويلة حتى بعد وفاته. وإذا كان غير حاد أو غير متطرف في موقفه السياسي فهو ليس هكذا في موقفه الشعري. لقد اتخذ موقفاً حاداً من الوزن والقافية وأشكال الشعر القديمة ومواضيعه. وطرح هذا في مقدمة الكتاب الأول الذي تضمن قصائد له ولشاعرين آخرين من زملائه شكّلا علامتين بارزتين في الشعر التركي المعاصر هما "أوقطاي رفعت" و"مليح جودت". وجاءت المقدمة على شكل بيان. ومما جاء في ذلك البيان: "يجب أن يكون التناغم خارج الوزن والقافية . وسيوجد هذا التناغم رغماً من الوزن والقافية أيضاً. والوزن والقافية تشكلان تناغماً يخاطب الأحاسيس المتصحرة."*

*تدعيماً لموقفه الأدبي أصدر مجلة بعنوان (ييرق/ الورقة) ولم تستمر طويلاً إذ عاجلته المنية وهو في ريعان شبابه (36 سنة) وإثر وفاته أصدر أصدقاؤه "الورقة الأخيرة" وهو العدد الثامن والعشرين من المجلة. صدر له خمس مجموعات شعرية غير تلك المشتركة التي أعاد طباعتها مضيفاً إليها أشعاره لتغدو مجموعة خاصة به.*

*صار في الشعر التركي الحديث ثمة تيار شعري يدعى "غريب" وغدا أورهان ولي مدرسة في الشعر التركي المعاصر، فقد دعم موقف القصيدة الحرة (المقصود بها عربياً قصيدة النثر) بشعره البسيط والمختزل والمتناول للتفاصيل الحياتية الصغيرة، وساهم بنشرها شعبياً، وإذا كانت هذه القصيدة اليوم قد حققت نجاحاً كبيراً في تركيا فإن لهذا الشاعر دوراً مهماً في هذا النجاح.*

***

# كلام

أنت حسناء أخرى في المرآة،
وأخرى في الفراش.
لا تهتمي بأن كلاماً سيدور.
حلّي وتحلّي،
زيّني وتزيني،
وعاندي وتعالي
إلى دكان المهلبية
عند انعقاد السوق.
إذا كان ثمة كلام سيدور
فليدر.
ألستِ صديقتي

* * *

■ برانكو جوفيج ■

# كتابة على شاهدة قبر

*I*

*لم يعان في هذه الدنيا*

*بقدر ما عانى من ظفر اللحم*

*حتى إنه لم يتأثر*

*من خَلْقِهِ قبيحاً.*

*لم يذكر اسم الله*

*كما أنه لا يُعدّ كافراً*

*يا للأسف على سليمان أفندي.*

# كتابة على شاهدة قبر

*II*

*المسألة ليست: تكون أو لا تكون، بالنسبة إليه*

*بالنسبة إليه.*

*نام ذات مساء،*

*ولم يستيقظ.*

*أخذوه*

*غسّلوه. صلوا عليه. دفنوه.*

*إذا سمع دائنوه بموته*

*سيسامحونه بالتأكيد*

*أما بالنسبة إلى دينه...*

*فليس للمرحوم دين أصلاً.*

# كتابة على شاهدة قبر

**III**

*وضعوا بندقيته في المستودع،*

*وأعطوا ثيابه لآخر.*

*لم يعد ثمة كسرة خبز في كيسه،*

*ولا آثار لشفتيه على مطرته.*

*هو ريحٌ إلى حد*

*أنه ذهب،*

*ولم يبق حتى مجرّد اسم للذكرى*

*ولكن على موقد المقهى*

*بقي مكتوباً بخط يده*

*هذا البيت:*

***"الموت أمر الله***

***آه، لو لم يكن ثمة فراق".***

***همي مختلف***

***لا تحسب أن همي بسبب الشمس.***

***ماذا يهمّ إذا أتى الربيع،***

***وتفتحت أزهار اللوز؟***

***ليس ثمة موت في نهايته.***

***حسنٌ، لو كان موجوداً فهل سأخاف***

***من الموت القادم مع الشمس؟***

***أنا في كل نيسان أشب سنة***

***وفي كل ربيع أعشق أكثر،***

***فهل أخاف؟***

***آه يا صديقي، همي مختلف.***

***؟***

***لماذا عندما يذكر الميناء***

***تخطر ببالي الصواري؟***

***والشراع***

*عندما يذكر البحر؟*

*والقطة عندما يُذكر آذار؟*

*والعامل عندما يذكر الحق؟*

*ولماذا يؤمن الطحان العجوز*

*بالله دون تفكير؟*

*ولماذا في الجو العاصف*

*قطرات المطر كبيرة؟*

* * *

# أناس

*كم أحب أولئك الناس!*

*اللصاقات في عالمهم الملون والشاحب*

*تشبه الناس الذين يعيشون*

*مع الدجاج والأرانب والكلاب.*

* * *

# زوجة السائق

*لا تقتليني يا زوجة السائق.*

***لا تلوّحي بيدك من النافذة،***

***أو تتعري، وتتهالكي.***

***عينك على ابن حميك***

***وأنا لي شبابي***

***لا أستطيع إفساده في السجن.***

***لا توقعي بلية على رأسي***

***لا تقتليني.***

* * *

# قمة الجبل

***أنت في رأس الجبل***

***همّك الأسف على يومك***

***حل المساء، وغابت الشمس***

***إذا لم تسكر فبماذا ستخبط؟***

* * *

# قيل وقال

***من قال إنني***

*أُخذت بسهيلة؟*

*من رآني، من....*

*قبّلت يد إيلينا،*

*على الرصيف المرتفع في وضح النهار؟*

*بعد هذا يقولون إنني اصطحبت ملاحة*

*إلى (عالم دار)(1). أليس كذلك؟*

*سأحكي لكم عن هذا فيما بعد.*

*فَخذِ من عصرت في الترام؟*

*ويُقال إننا نتردد كثيراً إلى (غلاطا)(2)*

*وسكرنا*

*وتنفسنا هنالك.*

*دعك من هذا. دعكما من هذا يا والديّ*

*أنا مدرك لما أعمل*

*أما هو فقد وضع (معلا) في الزورق.*

*لا تجعلني أردد "هجران في روحي"(3)!*

* * *

(1) و(2) حيان في اسطنبول.

**(3) مطلع أغنية شهيرة**

□□□

# البئر وقصائد أخرى

## إلزافيتا باغريانا

■ ترجمة : ميخائيل عيد ■

*إلزافيتا باغريانا ... إحدى شواعر القرن العشرين المرموقات... يرى نقدة الشعر أنها شاعرة الحب والجمال الأولى والأكثر تألقاً في سماء الشعر البلغاري المعاصر.*

*ترجمت قصائدها إلى أكثر لغات العالم ومنها اللغة العربية... توفيت منذ بضع سنوات وقد تجاوزت المائة... وظل شعرها شاباً حتى اللحظة الأخيرة...*

*****

## البئر

قلب واحتي الخضراء
هو بئري المختبئة في الباحة
وسط ثلاث بتولات
وصنوبرتين توأمين.
دافئة في كانون الأول
باردة في تموز.،
يعانقها الصباح الأبيض

وظل المساء الغامض.

في القاع

وسط الإطار الحجري

مياهها مرآة مستديرة.

.........

.....

أفتح عند الظهيرة

الغطاء الثقيل،

فتندفع الشمس من فلكها

وتطير عصفورة في سمائها

وتنثر اللون ريح الجنوب الشديدة.

أفتحه ليلاً،

تعبر غيمة مسافرة،

تذرف نجمة . دمعة بريئة،

يرمي القمر فرصة البلاتيني

ويضاء العمق

الغارق كله.

.........

.....

أواه، يا بئري

العميقة،

والنقية،

والحية.

.........

.....

وصمتها ممتلئ

بخطوات بشرية.

ببكاء وضحك منهمكة،

بأصوات محببة

وبصرخة طفل سعيدة.

.........

.....

...

وإذا ضعت ،

أنحني فوقها

أتبع وجهي في العمق .

وأجد نفسي من جديد دائماً .

في صقيع الشتاء،

وفي الحر المضني.

.........

.....

لكن هل تعرف

بأي مشقة حُفرت،

وسط طبقات الصخر

والطين القاسي؟

فمن أجل الوصول إلى الشريان النابع

ارتفعت في الخارج

كومة ضخمة من التراب.
توقف الناس
ودهشوا
وسألني أقاربي
. وما الحاجة إلى البئر..
مادام لديك مجرى ماء في الباحة؟
.........
.....
أجبتهم ،
وكأنني مذنبة:
. من أجل أن أتذكر
بئراً في سليفن
وتفجراتي الأولى السعيدة
واندفاع الموجة الأولى...
.........
.....
ابتسموا ساخرين.
.........
.....
وإذا امتص الجفاف صيفاً
البحيرات
وحلوق المزاريب والصنابير
ونظر الناس

إلى البئر
أغرتهم
المياه الصافية.
.........
.....
ثم يأتي الشتاء قاسياً،
تتجمد
وتتفلع
الأنابيب الرصاصية
لكن الجليد
لا يسيطر على البئر.
تتنفس تحت الغطاء
بخاراً دافئاً .
المياه حيَّة
في العمق
مثل تلك التي
في البئر التي في سليفن .
حيث شربت
إيماني الأول.

***.1962***

*****

# صوت الأرض

مثل شبّابات مبكرة
وأجراس تُقرع
وأبواق نشطة
أيامنا هذه
وساعاتنا هذه.
.........
.....
فتية لا تتعبين
وممتلئة لا تنفدين...
من صدرك الأسود
تنبثق الأغنية،
وتغمر العالم
.........
.....
حولنا، تحتنا، فوقنا
تغنّي كل جفنة
وينمو كل جنين .
المروج المزهرة
والغابات الخضر

والدروب البيض
والقمم الزرق
.........
.....
صرختك التي تُحد
تخرق السكون
والفقر الذي لا وجه له
يحل بنا، نحن أولادك .
ويعلو من مروجك
صاروخ دموي ويتناثر
في قلوبنا.
.........
.....
مثل شبابات مبكرة
وأجراس تقرع
وأبواق نشطة
أيامنا هذه
وساعاتنا هذه...

*****

# ذروة

نتنفس جاهدين بحرارة

متسلقين الجبل شبه العمودي.
الذروة التي بلغناها
قد تكون الأعلى في العالم
.........
.....
هل رأيت يوماً
أفقاً أوضح
وشمساً أسطع
وهواء أنقى؟
.........
.....
هل سمعت الأرض يوماً
تغني تحتك كما تغنّي اليوم؟
هل ارتشفت وأرسلت يوماً
أعمق من أشعتها؟
.........
.....
لن تنسى أبداً
هذا اليوم، وهذه الذروة وأنا
افتح عينيك! . أتظنه حلماً؟
لا، أجمل . إنه الواقع .

***.1937***

*****

# المرأة

تحبلين، تلدين، وترضعين الحياة الأرضية
بجسدك، وروحك وقلبك ممتلئ،
لكن دربك عبرها ظلاله نادرة
وتختفين . ظلاً، يغور في الظلال.
.........
.....
وراء كل فكرة ملهمة ، مأسرة، وسر
وراء كل شر وخير، عار ونكران ذات
يكمن طيفك . غير مرئي ومجهولاً .
واحداً، ومتعدداً، عارضاً وأبدياً.
.........
.....
لك أسماء كثيرة: بعضها رائع
يذّهب جبينك مثل تاج
وبعضها . شُعل سود . تدخن ولا تنطفئ
تيبس اكليك وتفرطه
شيء واحد مُقد ولا يتبدل
يشع مثل هالة بلهب أبدي .
تبدأ به وتنتهي الحياة على الأرض .
إنه الكلمة الأولى والأخيرة . ماما!

*.1937*

❑❑❑

# أضواء
# على النص المترجم

■ ت: محمد أحمد طجو ■

*إن النص الذي نقدم ترجمة له مقتطف من كتاب سبع حكايات من سورية للكاتبة الفرنسية أليس بوللو، والذي نشر عام 1927م.تقول بوللو في إهدائها هذا الكتاب: أصدقائي السوريين:*

إليكم أهدي هذا الكتاب فأنتم وحدكم من سيفهمه بالطريقة التي كتب فيها.

إليكم يا من عرفتم إنسانيتي ففتحتم لي زاوية من زوايا قلوبكم المغلقة، وأتحتم لي فرصة قراءة ما بداخلها، إليكم أعيد ما استعرته منكم.

إليكم، يا من شاركتموني خبز الضيافة وملحها على طول الطرقات، أردت أن أدون في هذه الصفحات رؤيتي المتأثرة بكرمكم وفي إطاره الجذاب الذي عرفتم كيف تحافظون عليه.

وقد أقامت أليس بوللو في سورية في أثناء الاحتلال الفرنسي وكتبت عدة كتب منها كتاب في دمشق، تحت القنابل: يوميات فرنسية خلال الثورة السورية 1924-1926 الذي توثق فيه بالكلمة والصورة أحداث تلك الفترة المهمة في تاريخ سورية الحديث، وكتاب في بلاد العاصي. وتعبر الكاتبة من خلال هذه الكتب عن تعاطفها مع السوريين، وحبها لهم.

# بطيخ حماة

هكذا تكلم عبد الرحمن طرزي في المقهى الصغير الذي يطل على نهر العاصي بناعورته الكبيرة "جسريات" التي كانت تهدهد بصوتها، وتدور دوراناً بطيئاً، وتنوح بألواحها الخشبية كلها: (تريدين أن تعرفي، يا سيدتي، لماذا لا يوجد يهود في مدينة حماة؟). ثم وضع نربيش نرجيلته، ومسح بيده لحيته البيضاء القوطية الإنجليزية، وسعل عدة مرات، ووضع رجله في بابوجه الأحمر، وابتسم ابتسامة ماكرة، وقطب حاجبيه الصغيرين، وأضاف يقول: (لقد ذكر لي أبي أن موشيم بن ليفي كان أول من قدم إلى هنا فقد اشترى في حلب بسعر التصفية ثياباً مستعملة، وأقمشة كابية، وإبراً صدئة، وخيوطاً بالية كان ينوي بيعها بأرباح كبيرة لفلاحي البلد الذين لا يفقهون فيها شيئاً، من وجهة نظره على الأقل ففلاح حماة، يا سيدتي، ليس بدوي الصحراء. ألم تلاحظي، وأنت تتجولين في الأسواق، عيون فلاحي البلد الحيوية ويقظتهم؟ لقد عرف عنهم مهارتهم في البيع، وحذرهم في الشراء، وموهبتهم الخاصة في التوفير (الرزق من عند الله! حمداً له!). هكذا جاء موشيم بن ليفي من حلب: جاء على حمار أشهب، ومعه كل بضاعته، محاذياً نهر العاصي، بين بساتين التوت والتين، ومارّاً بالقرب من ضريح أبو الفداء (يرحمه الله)، ودخل مدينة حماة حوالي الساعة الرابعة بالتوقيت الإفرنجي عبر الجسر حيث كنت أراكِ غالباً تقفين. كان موشيم بن ليفي آنذاك يعد في ذهنه المجيديات التي سيكسبها، ويشعر بأنه لم يأكل شيئاً منذ الصباح في أثناء مروره أمام بائع الكباب. كان يريد عشاءً بتكلفة قليلة، ودون أن ينزل من على مطيته، لئلا تفارق عيناه بضاعته.

وكان عليه إطعام الحمار، ولو الشيء القليل فهو وحماره كانا بحاجة لقسط من الراحة الضرورية لأنهما قدما من بعيد، عبر الهضبة الحصوية والطريق الرملية.

رأى موشيم فتىً يلبس سترة قصيرة وسروالاً منتفخاً، ويضع على رأسه قبعة تلفها عمامة مثل فلاحي بلادنا فناداه قائلاً: (يا شاب، بالله عليك، هل أستطيع أن أطلب منك خدمة بما أنك لا تفعل شيئاً، وأنني لا أستطيع أن أترك دابتي! اشتري لي شيئاً آكله، وشيئاً آخر ألهو به بعد قليل في أثناء القيلولة. وسوف أكافئك).

وأخرج موشيم بصعوبة قرشاً من حزامه وهو يقول...: (أتضحكين يا سيدتي؟ ألم يكن ذلك اليهودي شبيهاً بالبخيل؟).

ألقى الفتى نظرة سريعة كما يفعل البائعون في سوق المواشي عندما يرون الزبون يتجه نحوهم... ثم ذهب وترك اليهودي ينتظر وهو يحك رأسه تحت قبعته المتسخة التي تقطنها البراغيث، ويعضعض بمكر لحيته البيضاء: (أعتقد أنه كان يريد أن يسخر من الفلاح، ألست توافقينني يا سيدتي؟).

لكن الفتى عاد وهو يحمل بطيخة كبيرة قشرتها خضراء كالمرج في الربيع وداخلها وردي كزهرة من زهور الجنة. هز موشيم بن ليفي رأسه مندهشاً، وقال: (حسناً، أيها الفلاح، أين قرشي؟)، إذ أنه لم يكن يظن أن الفتى يستطيع شراء شيء بهذا المبلغ الزهيد.

-(خذ يا رجل! كل ما بداخلها ولن تجوع أو تعطش بعد ذلك وقدم قشرها لحمارك فيشبع، واحفظ بزرها لتجعل منه مسبحة تتسلى بها. لقد اشتريتها بنصف قرش واحد، واحتفظت بالباقي عمولة لي، لم يصدق موشيم بن ليفي أذنيه، وأمسك البطيخة، وضرب حماره ضربتين خفيفتين بكعب رجله معبراً عن تذمره ودهشته.

-(لا شيء، لا شيء نفعله هنا).

ثم توارى مسرعاً... وأعتقد، يا سيدتي، أنه أخبر جماعته؛ إذ أنه لم يعد أي يهودي إلى حماة منذ ذلك الوقت. ابتسم عبد الرحمن ابتسامة مفهومة ثم تأمل طويلاً قبل أن ينادي النادل طالباً منه حجراً بعد أن انطفأت نرجيلته، ويتناول من يديه فنجان قهوة بالهال، ويعود إلى جلسته كحكيم قديم طاعن في السن، في حين أن طيور السنونو بزقزقتها الحادة كانت تحوم وهي تلامس

كالسهام مياه نهر العاصي الخضراء المزرقة، وأن ناعورة "جسريات" وناعورة "المعمورية" كانتا تشكلان ثنائياً جهيراً أشبه بنغمة الأجراس في طقس بيزنطي، وأن مغيب الشمس كان يلون بلون كبريتي أعالي المنارات بلونها الأمغر، ورؤوس أشجار الحور التي كانت ترتعش من رياح المساء.

***حماة، أيار 1926***

***

# غيور دمشق

من المؤكد أن أوفى زوج في "سوق الطويلة" كان أحمد كعيكاتي، تاجر الأقمشة الحريرية، والموسلين المقصب بالذهب والفضة، والوشاحات متعددة الألوان، وآلاف الأشياء الجميلة التي تجعل من اللفاع الأسود امرأة أنيقة.

كان أحمد كعيكاتي أيضاً أمهر التجار فمتجره لم يكن يفرغ أبداً. كان يتصدر المتجر ورمحه بيده، جالساً على كعبيه، بقمبازه الحريري المخطط بالأبيض والأخضر، ووسطه الذي يشده حزام من الكشمير، وطربوشه الذي تلفه عمامة صفراء. كانت لحيته ناعمة نظيفة، وبشرته كابية، وعيناه سوداوان، وعطوفان، وذابلان، ويعلوهما حاجبان محدبان كثيراً.

كان أحمد كعيكاتي إذاً أوفى زوج في "سوق الطويلة" الذي كان مع ذلك بعيداً، كما يعلم الجميع. كان يعتقد ذلك ويقوله، ويؤكده، على الأقل لنجمة، زوجته الشقراء ذات العينين الخضراوين مثل مياه "عين الفيجة" عندما تتدفق تحت أشجار الحور والصفصاف. وكان أحمد كعيكاتي يتذرع بوفائه ليطلب من زوجته معاملته بالمثل نوعاً ما. أما نجمة فكانت في الخدر منقطعة عن الناس؛ في بيتها في حي المهاجرين المرتفع، والذي كان زوجها يعود إليه كل مساء. وكانت جليستها الوحيدة فاطمة، خادمتها المتذمرة بأنفها المعقوف

الهابط فوق فمها الثرم، والتي كانت تراقبها بنظرة ثاقبة من عينيها المتورمتين.

كان الخروج من المنزل جريمة، والتحدث للجارات خطيئة، والنظر عبر النوافذ إلى الشارع الساطع بالشمس، وإلى "جبل قاسيون" الذي يشمخ بقمته الصهباء وسط حقول الريحان الشامي، جنحة تعاقب عليها. لم يكن "الأفندي" يسمح إلا بالجلسات الطويلة في غرف صحن الدار الباردة؛ أو بالقيلولة قرب نافورة مياه الحوض المرمري حيث يسبح السمك الأحمر.

كانت زيارة العائلة، والعمات المتكلفات، وبنات العم الضاحكات تتم برفقته. وكانت نجمة تشعر بالسأم فهي شابة، وامرأة؛ لا بل إنها امرأة جميلة جداً. وكان للتمرد سحره لا سيما أنها كانت تكتم في ذاتها شكوكاً حول وفاء "الأفندية"، وأنها سمعت حكايات كثيرة في مجالس الحريم المغلقة هذه حيث يعرف كل شيء مع ذلك. وفيما كانت تراقب خلسةً سيدها يشفط بتأمل دخان نرجيلته الطري، ويبقبق مثل رشاش صغير وغير مؤذ، كانت فكرة خبيثة تخب تحت جبينها الصغير والضيق الذي يغطيه حجاب يشد جدائل شعرها الطويلة.

غادر أحمد كعيكاتي ذات صباح حي المهاجرين صافي النفس، وغافي الفكر، متوجهاً إلى متجره في السوق، ممتطياً ظهر حماره الأبيض الذي تزينه شرَّابات، وعدة حمراء وزرقاء كانت مرايا صغيرة تعكس بريقها. كان الحمار قد أخذ مكانه بين جمع من الحمير الآخرين، وبدأ طريق "الصالحية" على امتداده يدوي بهرولة جافة، وتمتمة موزونة في آذان الحمير التي يمتطيها فرسان هادئون، ونظراً لأن فاطمة دعيت بالصدفة في ذلك اليوم إلى عرس ابنة أخيها في حي "الميدان التحتاني" البعيد، فإنه كان عليها أن تصبغ شعر العروس بالحناء، وتحضر أطباق اللبن، وترافق زغردة الناس؛ وهو ما يحتاج إلى يومين كاملين.

وما كادت ملايتها الكابية تختفي في زاوية الردب حتى أخرجت نجمة من الصندوق عباءة الأعياد بالحرير المقصب والفاخر، وتحجبت بلفاعٍ مزدوج، وانتعلت حذاء من الساتان يزينه إبزيم من الألماس البراق، ولبستْ جوارب بنفسجية مطرزة بالأسود، ووضعت على حزامها منديل جيب من الحرير

الموشى فكانت في غاية التأنق. ثم وضعت بخور الفل، وخرجت مثل باقي النساء بعباءتها السوداء، تسير وجدران الآجر الأحمر بخطى رشيقة مثل عصفور يهرب من قفصه، ويطير بخفق الجناح.

أما أحمد فكان في متجره البارد في "سوق الطويلة" خلف مبسط تتكدس فوقه السجلات، يتناول بلذة وضوضاء وجبة من الكوسا المحشو والمسقي بالليمون. وكان نظره المغتبط يتجه نحو السوق الحيوي المسقوف، وشبه المظلم حيث كان تارةً يمر سفع برتقالي لامرأة من حي "المزة" تتدثر بثوبٍ فضفاض حسب الزي القديم، وتارة أخرى نظرة عابرة وربيعية لفلاحة من دمر بحجابها الفضفاض بلون الدراق الأحمر أو بلون الياقوتية الزرقاء.

ثم كان السوق يزدحم بالحمير من كل جنس، وهي تحمل كل ما يمكن بيعه؛ أو بموكب متعرج وغريب من الجمال الشامخة بخطواتها الصامتة، خلف بدوي ملتح يجرجر فوق ساقيه النحيفتين عباءته المخططة.

وكانت تتناهى إلى سمع أحمد كعيكاتي نداءات صغار البائعين المسلية؛ كما لو كان يحملك (تفاح الزبداني، يا قلبي، كل تفاحة بخد يا تفاح!).

- (يا تين! يا تين! على المكسر، بلون الورد! يا تين).
- (أكل الوزراء يا يوسفي، يا أفندي!).
- (حلوة حبات الألماس، يا آس).
- (يا شباب، يا أولاد، نضجت حبات الفول فتعالوا وكلوا!).

وفجأة مر طيف أسود قصير، وعاد، وتردد، ثم دخل واثقاً، وطلب بصوته الغريب رؤية أقمشة حريرية مطابقة لذوق العصر، وتعطر المتجر في الحال برائحة الفل، فقطع أحمد كعيكاتي قيلولته، وبدا الواقع له أجمل من الحلم، إذ أن تلك "الخانم" كانت جميلة حقاً فقد كانت خصلة صغيرة من شعرها الأشقر تتسلل من تحت حجابها القاتم، وكان فم صغير أحمر مثل حبة رمان ناضجة يظهر ويتوارى كلما كانت المجهولة ترفع حجابها الكثيف لترى بشكلٍ أفضل، وكانت يدان بيضاوان تتحسسان الأقمشة الحريرية، ورجل ثائرة

تنفعل احتجاجاً على مبالغة أحمد في التباهي، فيما كانت ضحكة طفولة ماكرة تعبر عن المساومة الطويلة. وكان أحمد كعيكاتي رجلاً على الرغم من أنه أوفى زوج في "سوق الطويلة"، إذ أنه لم يكن غير مكترث، وذلك عذر آخر!" المال السائب يعلم الحرام" تقول حكمة الشعوب؛ فكيف يكون ما أكده حكماءٌ كثيرون غير صحيح؟.

عندما تظاهرت المجهولة بالمغادرة، استوقفها أحمد كعيكاتي، ورجاها ثم توسل إليها أن تمنحه شرف تناول "مزة" بعد العصر معه. أثارت ضحكة عصبية المرأة المجهولة فقالت: (لا أستطيع البقاء اليوم، ومؤكد أنني سأعود غداً وقت الغداء، وسوف نتناول الطعام معاً). وتفتح وجه أحمد كعيكاتي المشرق فرحاً ثم نظر إليها وهي تغادر، حيوية ورقيقة.

كان أحمد، وهو عائد على وقع خبب حماره الموزون، يتساءل إن كانت نجمة قد أغلقت باب المدخل مثلما كان قد طلب منها، ويفكر بأفضل طريقة لمعاملة الحسناء المجهولة. كان ينبغي عليه أن يبهرها مباشرة بشراء أدوات المائدة وتنوع الأطعمة ووفرتها. وكان ينبغي عليها أن تعلم أنَّ عاشقها غني، ولديه كل ما يحتاجه، إذ أن عبدة بن الطبيب قال: (إنني أعرف علل النساء؛ فمن كان أشيب الشعر أو فقيراً لا يمكن أن يتطلع إلى جفنهن). ومع ذلك فقد اكتسب من مهنته حسن التدبير الذي كان يمنعه من طلب مساعدة رئيس مائدة محترف. صحيح أن زوجته كانت تجيد الطبخ، إلا أنه كان يصعب عليه بعض الشيء أن يشرح الأسباب التي تدفعه إلى إقامة وليمة كهذه. وبعد أن كردح وفكر طويلاً، وصل أمام باب بيته وطرقه ثلاث مرات باليد النحاسية المثبتة على كل باب من أبواب دمشق، سمع أحمد خطى بابوش متثاقلة من الداخل ثم نجمة بصوتها الحاد تسأل السؤال المحتوم:

–(مين؟). وفتح الباب أمام سمسم المألوف هذا، وظهر وجه المرأة الشابة الباسم بين دفتيه، وسرعان ما تسمرت ابتسامتها أمام تذمر زوجها، فسألته مندهشة: (ما بك يا أفندي؟ يبدو أنك متضايق). أجاب أحمد كعيكاتي، أوفى زوج: (نجمة، يا عيني، لقد أمضيت يومي في الحسابات والقضايا المتعبة مع

حسين البردوني (يلعنه الله)، هذا الرعية(*) الذي قدم من استانبول، والذي دعا نفسه للطعام معي في متجري، رافضاً في مثل هذا الحر المجيء إلى هنا في المهاجرين فحضري لنا عشاءً يا روحي، من أفضل الأطباق التي تجيدين صنعها. وسوف يأتي الحاج مصطفى، الحمال، ليأخذها ويحملها إلى المتجر. وأوصيك بالاعتناء بها عناية خاصة لأن بشاشة الحاج حسين ورضاه يضمنان لي طلبية كبيرة. وعندئذٍ أشتري لك سواراً).

أجابت نجمة بانفعال مصطنع: (يا سيدي، ماذا تطلب مني؟ أتجهل أن فاطمة ذهبت في إجازة لمدة يومين، وأنني بقيت وحدي في المنزل، دون تموين أو مساعدة؟ لن أستطيع أبداً القيام بما تطلبه مني. هذا طويل جداً، وفي غاية الصعوبة والمشقة... ادعُ حسيناً إلى المطعم، وسيكون كل شيء على ما يرام).

-(لا يا حياتي فيداكِ تجيدان تحضير الطعام أفضل من أمهر الطباخين).

-(يا أحمد، هذا مستحيل! إنني أكرر ذلك).

وتتشكى الزوجة. ويتوسل الزوج، ويغضب، ثم يأمر مهدداً. وترضخ الزوجة في نهاية الأمر، وتعد زوجها بكل ما طلبه. ولو تمكن أحمد من رؤية ابتسامة زوجته الشيطانية وهي تدخل المطبخ لكان محقاً في حيرته، ولربما كان قلقاً، إلا أنه لم يرَ شيئاً؛ إنه لم يرى سوى طيفاً مقلقاً لشكل أسود وقصير، وصنارة قلوب شقراء تعلق بها قلبه؛ قلب أوفى زوج.

لبس أحمد في اليوم التالي قمباز العيد بزركشاته المعقدة، ووضع طربوشه الجذاب، وعطر لحيته بعطر الياسمين، وثم امتطى حماره وكأنه بيرسيه(**) الذي امتطى الحصان المجنح وحرر أندروميد. كان الصباح طويلاً مثبطاً للهمة، وكانت الساعات تمضي بطيئة. حضر بعض الزبائن، وخسر أحمد في غفلة منه قطعتين من "أبو المية" في بعض الأقمشة التي باعها. قد جعله هذا المبلغ الصغير الذي كان يعتبره مصيبة في ظروف أخرى، جعله لا مبالياً هذه المرة، إذ أنه كان عاشقاً حقاً. طلب أحمد فنجاناً

صغيراً من القهوة بالهال ليعينه على الصبر ثم نظف أنفه بمهارة ونشفه سراً بطرف ثوبه، ورفع رأسه باتجاه الشارع حيث كان يسمع وقع خطوات. ظهر العشاء الفاخر أولاً في صورة رجل عجوز على رأسه عمامة حاج خضراء، وساعداه أشقران، ويحملان مجموعة من القفاف والدفوف التي كانت تنوح فيها روائح التوابل واليخنة. وضع الرجل القفاف والدفوف على إحدى الطاولات ثم رشف فنجان قهوة صغير، وتفوه بسلام صادق، وغادر المكان.

وسرعان ما لمح أحمد خطوة الأمس وخيالها الأسود الرشيق وسط باب المتجر. اضطرب أحمد وغمرته السعادة فاندفع وقدم كرسياً، وكوم وسادات، وطلب من صبيان المتجر أن يجهزوا المائدة، وأن يذهبوا بعد ذلك في جولة في سوق "البزورية" حيث يباع المشمش المجفف، والنوغا المغلفة، والمعلل الشهير الذي يصبغ الفم باللون الأحمر أو الأخضر الثابت عندما يتم مصه. حتى أنه أعطاهم قطعة من "أبو الخمسين" لشراء هذه المسليات المكلفة، الأمر الذي يبرهن مرةً أخرى على أنه وقع فعلاً في شراك الحب التي لا يمكن أن يفلت منها أي رجلٍ. وما أن غادر الصبيان المتجر حتى أخذ أحمد يبهج قلبه بتأمل سيدته، مبدياً إعجابه، ومترقباً صنارة القلوب التي بدت طويلة بشكل واضح. لم يتجرأ أحمد أن يطلب منها نزع حجابها، لكنه سيفعل ذلك في وقت التحلية. وتتابعت الأطباق التي قدمها أحمد الغزل، والتي تبلها بكلام ملتهب تقتضي الرصانة عدم تكراره.

لم يأكل أحمد جيداً فالحب والشهية لا يجتمعان، إذ تنبؤنا بذلك على الأقل الأغاني العربية حيث يفقد العاشق دائماً الشراب والطعام.

أما السيدة الصغيرة فكانت تأكل بشهية جيدة، وهي ترفع حجابها بمهارة حسب العرف، لتضع الطعام في ثغرها الجميل، دون أن تكشف عن وجهها.

وهكذا تناولت الكوسا المقلي بزيت السمسم، والكوسا المحشو بالرز واللحم المفروم، والكوسا المحشو والشهي جداً والذي يسمى "طبق العالم المغمى عليه"، والعكوب، أي نباتات الشوك المقلية، ولحم الضأن بالكمأ، وهي فقع كبيرة من منطقة حوران تظهر في أثناء الرعد، و"ساعد الفتاة"، و"فخذ السيدة"

وهـي عبـارة عـن لحـم محشـو وملفـوف ومتبـل بالفلفـل الأحمـر والطمـاطم، و"كشكول الفقراء"، أي اللبن المطبوخ الذي تعوم فيه قطع اللوز والتين والعنب المجفف. أما المشوي، أي الطبق الرئيسـي فقد وصل فـي الآخر مع صينية الرز، فبما كان أحمد الذي بدأت عيناه تشبعان يشعر بمعدته الفارغة، ويسقط أرضـاً، إذ أنـه بينما كان يمد يده ليتناول الملعقة، سمع بشكلٍ غريب صوتاً مألوفاً وساخراً، يقول: (أوه، يا أفندي، خذ المملحة فقد نسيت إضافة الملح إلى هذا الطبق).

رفعت المرأة حجابها فدهش أحمد، وتعرف على زوجته. فهذا الحجاب الذي تم رفعه. ينبغي أن يسدل على ما تلا ذلك من صراخ وتأنيب وأطباق مقلوبة وكراسي مرمية. قصد الزوجان الشيخ، لكن الامتحان كان قاسياً جداً والشراك منصوبة جيداً. وتم الطلاق. وهكذا تنتهي حكاية أحمد كعيكاتي، أوفى زوج في "سوق الطويلة".

***دمشق، آذار 1925***

❑

## ■ الهوامش

*(*) كتابي من رعايا الدولة العثمانية سابقاً.*

*(**) ابن زيوس. قتل الوحش البحري، وحرر أندروميد ثم تزوجها. وأندروميد أميرة إثيوبية أسطورية، تباهت أمها كاسيوبيه بأنها أجمل من آلهة البحر Néreéides فأرسل بويزيدون وحشاً بحرياً ليدمر البلد وينتقم منها، إلا أن الأم سلمت أندروميد للوحش مقيدة على صخرة لتهدئ بويزيدون الذي شعر بالإهانة.*

***

# اختبار عديم الجدوى

كان بطرس حمدي يريد الزواج، خطرت له هذه الفكرة على ضفة نهر الميماس السعيد الذي يظهر مجراه البطيء في كل مكان، وعبر الأحجار البازلتية في مدينة إيميزا(1) القديمة، أشجار الحور الممشوقة والصفصاف المائلة، والبراري التي تفوح منها رائحة العشب، والتي تسكنها الضفادع الخضراء.

كان يريد الزواج... من كان سيلومه على ذلك؟ كان يعيش مع أمه في منزل كئيب المنظر ببابه الكبير مثل أبواب الحصون العربية، ودعاماته المرصعة بعمودين مجذوعين من البازلت الأسود، وشبيهين بالأعمدة التي نراها في كل مكان، والتي تجعل من مدينة حمص الرمادية مدينة شبيهة بمدينة مبنية من أجزاء متناثرة. لكن هذا المنزل يصبح جنة خبيئة ما أن تعبر بابه، إذ كان الماء ينبجس من بركة ماء جاء الحمام الأبيض ليشرب منها، وكانت أدغال الياسمين تعطر الجدران كلها، وواجهات صحن الدار الأربع تشكل رقعة متناسقة من زخارف متعاقبة من المرمر الأبيض والبازلت الأسود. ولو لم يكن هذا المنزل يضج كل النهار بصرخات إكزانتيب(2) الشرسة لكان منزل أحد الحكماء القدماء. ولا جرم أن الست مريم كانت تحب ابنها، إلا أن بعض النساء تبرهن أحياناً على هذا الحب بشكل صاخب، وأن بطرس لم يكن يحب المظاهر، لا بل كان يطمح إلى الراحة، وإلى رقة فتاة هادئة وخجولة، وذات عينين صافيتين وخطوات رزينة، عله يكون سيدها الصموت والغيور عليها بعض الشيء.

كان بإمكان بطرس أن يجد تلك الفتاة على ضفاف نهر الميماس، بين النصرانيات من فتيات كنيسته اللواتي كي يتحجبن ويعشن كالمسلمات، وقد رأى إحداهن خلسة، في يوم من أيام الأحد، قرب خيمة قماشية منصوبة فوق العشب الكثيف على ضفة الماء، خلف ستار القصب المجدل الذي يحمي قيلولة المتنزهين من نظرات الفضوليين.

كان النهر الذي تضرب مياهه عجلات إحدى الطواحين القديمة يزيد ثم يهدأ وينساب صامتاً بين أشجار الصفصاف بجذوعها المحدبة، والأعشاب الطويلة القاطعة حيث يضع سوسن الماء بقعته الصفراء. وكان يجري وضفتاه بمهارة كثعبان، ويفيض من وقت لآخر محولاً المرج إلى مستنقع غامض حيث غالباً ما كان الناس يغوصون فيه. وكان الحمالون على الجسر القديم يحملون قرباً مليئة على جياد فتية كانت أردافها ترشح عرقاً، فيما كان جمع من الرجال يشربون، ويأكلون، ويتمتمون بأغانٍ بطيئة ونائحة بمصاحبة العود والدربكة، على شرفة مطلية باللون الأزرق في أحد المقاهي الريفية المنيفة على النهر، وبين نثير من شجر الزيتون البري برائحة العسل..

وكانت الفتاة تصغي حالمة، ويدها الناعمة بأصابعها الطويلة تقشر الفستق. وترمي بقشوره الصغيرة في نهر الميماس فينساب مثل سفن صغيرة جداً. وكان حجابها المرفوع، إذ كانت تعتقد أنها لوحدها، يكشف عن وجهها العذري الذي تتصف به معظم فتيات حمص الجميلات بمظهرهن التقليدي، والذي يرجح أنهن ورثنه عن جوليا دومنة(3). وكان كل شيء في جسمها النحيل، وفي حنان عينيها السوداوين، وتناسق قسماته المنتظمة، يعبر عن هذا الجمال الذي يبحث عنه بطرس في فتاة أحلامه.

سأل بطرس سراً عن اسم أبيها، وكلف بعد عدة أيام الوكيلة بالحصول على معلومات أوثق بشأن عروس المستقبل، وتمت مفاتحة أهلها الذين رحبوا بالفكرة، إذ كان بطرس غنياً وكريم المحتد. أما الفتاة فكانت تدعى نور، ولها من العمر عشرون عاماً، وهي جميلة وعاقلة، إلا أنها اعتادت أن تكون الآمرة الناهية في منزل أبيها الذي كانت له أراض في تل بيسة(4)، وكان يمضي جل وقته في حراسة قمحه وبطيخه.

تم تحديد موعد للتعارف، واستعدت الست مريم بشكل جيد لاقتراب هذا الخطر المنزلي الذي تمثله زوجة الابن للحماة، وكان عليها أن تذعن يوماً ما، وأن تقبل بالأمر الواقع، وأن تتخذ الاحتياطات الضرورية على الأقل لتحافظ على هيبة سلطتها فقالت لابنها: (نور، هذه الفتاة التي يقال لنا إنها في غاية

الرقة والكمال، هل نستطيع أن نعرف حقيقتها؟ إن الفتاة التي تريد اصطياد زوج هي فتاة ماهرة، ولن أحكم عليها إلا عندما أراها بأم عيني، فثق بأمك، يا بني!). وعندما جاء اليوم الموعود، لبست الست مريم ثيابها الحريرية السوداء وعباءتها الفضفاضة التي يطوقها حزام التنورة عريضة الثنيات التي تجعل النساء شبيهات بجرسين منضدين، تتبعها دينا، الخادمة الأرمنية التي تحمل بعض الهدايا العادية، طرقت الست مريم باباً ضيقاً في حي القلعة، كانت شجرة رمان تنشر فوق ساكنه أغصانها بلونها الأخضر الساطع، وبثمارها الأرجوانية.

دخلت الست مريم الصالون الصغير، وتفحصت بنظرها الحاد كل شيء حولها؛ لتكتشف الخلل والإهمال وتعزوهما ببصيرتها وسوء نيتها كحماة إلى الدخيلة التي ستحل محلها قريباً جداً. وعلى الرغم من أنها وضعت نظارتها لتحبط إحباطاً تاماً حيل العروس، فإنها لم تجد شيئاً تقوله فأغطية الكراسي نظيفة، والمنقل يلمع كالشمس والزجاج أجلى من الشمس، وفي كل مكان سجادات صغيرة مطرزة عليها عصافير في منقارها أذن الفأر، وفراشات تحوم فوق الأزهار تعبر عن مهارة ربة البيت. وقد علق على الجدار المجموعة التسلسلية لصور العائلة، وصورة صغيرة جداً في إطار كبير من السافان الأبيض بطول ذراعين يحيط بها حسب العرف ورود فلكلورية مثل صور إيبينال(5)، فيما كانت سلة الزهور الصناعية على المنضدة تعرض تويجاتها المتكلفة حيث كان الذباب قد خلف آثاره الواضحة.

ظهرت نور، وحدق الحضور بها فاضطربت قليلاً. كانت فتاة يقظة، لكن الست مريم لم تكن تستحسن أبداً تلك الأحذية عالية الكعبين، والتنورات القصيرة والضيقة التي تجيزها لنفسها بنات اليوم فكلهن على هذه الشاكلة! والبحث في حمص عن زوجة لابنها بكعبين مسطحين قد يستهلك حذاءها. وبعد أن جعلت الست مريم نور تتكلم وتبتسم لتتأكد من صحة أسنانها، ووجدت أسباباً لتجعلها تنهض وتمشي وتجلس لتتأكد من أنها لم تكن حدباء أو عرجاء، ولاحظت شكل أنفها وكثافة جدائل شعرها، شربت قهوتها

الاعتيادية، وعادت إلى البيت مسرورة وخائبة الظن في آنٍ معاً؛ مسرورة لأنها وجدت لابنها جوهرة، وخائبة لأنها لم تلاحظ أي عيب تمارس من خلاله مكرها.

قالت الست مريم لابنها بطرس: (من المؤكد يا بني أنها فتاة جديرة، وأنها ستشرف منزلنا. ولكن من يدري؟ فلا أحد يعارضها وهي سيدة بيت أبيها. دعنا نختبرها اختباراً أخيراً، إن كنت تثق بي فسوف أرسل خادمتنا في طلب كريمة، خادمة نور، فهي أختها وتحب المال، وسوف نرى ببخشيش مناسب إن كان قعر الإناء حلواً أو حامضاً). وهنا خفت صوت الست مريم وترك كل منهما الآخر على ابتسامة مشتركة.

كان الجيران الفضوليون بعد ثمانية أيام يراقبون بطرس حمدي بشاربيه المضيئين بمثبت الشعر وبطربوشه الجديد والباهر، ويغتابونه. وكان حمدي يتباهى بربطة عنق بلون عصير الفراولة فوق صدرة ناصعة البياض، وبحذاء جلدي أصفر يزينه ساقية من جلد النمر، ويطابق ذوي سوق "الكندارجية"، فيما كان طرف منديل أخضر قاتم يظهر من جيب سترته كما يليق بكل أفندي أنيق. كان بطرس يمشي بخطىً رزينة، لكنه كان قلقاً بعض الشيء، فيما كانت الست مريم تعرج خلفه لأنها انتعلت حذاء يوم الأحد، وكان قدماها اللذان اعتادا حذاء المطبخ محصورين في حذاء ضيق بعض الشيء.

كان جمع غفير من الأهل يصطف في الصالون الصغير وصمت حزين يسود المكان عندما دخل بطرس. ولم يكن يسمع سوى بقبقة النارجيلات التي كانت تضطلع بأعباء البيان كلها في هذه الاجتماعات الصامتة. وكانت قصبة النربيش تنتقل من فم إلى فم مجاملة، إذ أن كل فرد من الحضور، رجلاً كان أم امرأة، كان يأخذ نفساً ويترك الدخان يتصاعد تصاعداً بطيئاً ووقوراً مثل طقس ديني. وكان كل شخص ينهض، ويضع يده على جيبه ثم على صدره قائلاً: (أراك سعيداً) التي تقابل (السلام عليك) لدى المسلمين. جلس بطرس بصمت بعد السؤال عن صحة الأقارب وأقارب الأقارب. ودخلت الخادمة كريمة بعد قليل بحجابها الذي يغطي بشكل موارب ضفيرتيها الموصولتين

بشعر الماعز تسحب بابوجها في صحن الدار ثم وضعت أنفها الأعقف وقرطيها النحاسيين المذهبين في باب الصالون، وقالت بصوت أبح: (تفضلوا) معلنة أن الغداء جاهز. انتقل الحضور على أصوات خفخفة العباءات الحريرية في مركب وقور إلى الليوان حيث وضعت طاولة، وجلسوا أمام بركة صحن الدار التي تحيط بها أوعية كروية الشكل لنباتات الغوشيه وامضاض والريحان العطر، فيما كانت شجرة برتقال مزهرة تنشر في الهواء عطراً نافذاً يكاد يكون عرسياً. كان بطرس يحاول أن يكون الوضع لصالحه أمام خليل داعو الذي كان ينظر إليه خلسة مرحباً وقلقاً في آنٍ معاً. أما نور فكانت جميلة بشكل مذهل، وتلبس ثوباً أصفر بلون الزعفران، تزينه وشاحات زرقاء بحيث كان يزيد من بياض سحنتها وسواد عينيها. قدمت كريمة الشوربة المحضرة من البرغل والطماطم والزيت، والمتبلة بالبصل، ولكنها لاحظت صدفة (وهل كانت فعلاً صدفة طالما أنها كانت تمعن النظر في الست مريم؟...) أن إناء الشوربة الذي كانت تمسكه برعونة قد أفلت من يدها وانقلب فوق كتف نور وكمها، وهي مصيبة جعلت كل الحاضرات تصرخن كالدجاج مذعورات؛ باستثناء نور التي ابتسمت قائلة: (معليش، الخادمة مضطربة، اعذروني لحظة من فضلكم). ثم دخلت إلى غرفتها وعادت بوثب آخر وأجمل، من الموسلين الوردي المزين بالمخمل الأخضر بحيث أصبحت تشبه عالمة (6) صغيرة. إلا أن يد كريمة كانت مشؤومة في ذلك اليوم، فقد انسكبت الملوخية المتبلة بالطرحون فوق ظهر نور، وعلت أصوات السيدات والأفندية تعجباً، وصدرت لعنات بحق الخادمة، فيما كان بطرس يحتج وعيناه لا تكفان عن التحديق بنور لعله يرى في قسمات وجهها علامة غضب أو إشارة استياء، إذ أن الجميع يدرك أن فتاة مرتبة ومتأنقة تفضل أن تكسر ساقها على أن تفقد ثوباً. بقيت نور هادئة، واعتذرت من جديد، وذهبت تغير ثوبها مرة أخرى. ثم عادت من أجل التحلية وهي ترتدي قميصاً طويلاً يليق بها بشكل مذهل، وتجلله خيوط فضية. سار كل شيء على ما يرام حتى تقديم قدح الكسفة؛ أي القشدة المحلاة بالقرفة حين ارتكبت كريمة خطئاً لا يغتفر، وسكبت القدح على أجمل قطعة مطرزة ومرصعة بالجواهر من التنورة

الفضفاضة. اصفر وجه نور قليلاً لكنها ظلت مبتسمة، ثم توارت عن الأنظار ولم تعد، ولا ريب أن مجموعة ثياب السهرة لديها قد نفدت.

تبادل بطرس وأمه نظرات الإعجاب والانتصار. وبما أن الاختبار قد انتهى، فقد دست الست مريم وهي تغادر المكان شيئاً ثقيلاً وثميناً في يد كريمة التي شكرتها الشكر الجزيل.

تم الزواج بعد خمسة عشر يوماً، وأقيمت كل الطقوس المعتادة، واصطحب بطرس زوجته إلى منزله...

كان وقع المفاجأة كبيراً، وكانت الست مريم أول من اكتشف الخديعة فقد كان الملاك شيطاناً يعارضها، ويرفض الهزيمة... واكتشف بطرس مندهشاً أنه تعلم على حسابه أنه وجد سيده...

مل بطرس النزاعات الأهلية بين أمه وزوجته، وفكر في إحلال السلام بين الطرفين فدخل في أحد الأيام غرفة الزوجية حيث كانت نور قد وضعت أثاثها قبل الزواج، وذكرها بأيام حبهما الأولى مهدئاً من روعها:

–(ولكن قولي لي، يا روحي، لماذا تغيرتِ؟ أنتِ التي كنتِ رقيقةً جداً وصبورةً جداً عندما لوثت كريمة ثيابك الجميلة في أثناء عشاء الخطبة).

–(يا مجنون، أجابت نور، وهي تهز كتفيها بوقاحة: ألم تفهم الأمر بعد؟ لقد روت لي كريمة كل شيء! فانظر الآن...).

وأشارت نور وهي تفتح باب خزانة ثيابها القديمة إلى آثار ثمانية أسنان حادة على الركيزة الخشبية، ثمانية أسنان هائجة كانت في لحظة ألم قد عضت بعنف لتكظم غيظها...

***حمص أيار 1926***

❑

### ■ الهوامش

*(1) إيميز هي إيميزا باللغة اللاتينية، تقع على نهر العاصي، وتشتهر بمعبد الشمس. فتحها العرب عام 636م وأطلقوا عليها اسم حمص منذ ذلك التاريخ.*

(2) إكزانتيب هي زوجة الفيلسوف سقراط. تقول الأسطورة إنها امرأة شرسة لم يتزوجها الفيلسوف إلا ليمتحن صبرها.

(3) جولينا دومنة إمبراطورة رومانية من أصل سوري، ولدت في إيميز (حمص) عام 158م، وتوفيت في أنطاكية سنة 217م.

(4) تل بيسة هي قرية من قرى حمص.

(5) مدينة فرنسية في منطقة "فوج"، تشتهر بمصنع الصور الذي أنشأه فيها جان شارل بلران، وبالمتحف الدولي للمصورات.

(6) عالمة تعني راقصة باللغة العامية.

❑❑❑

# الضربـــة البارعـــة

## إي سي بينتلي

■ ترجمة ينال قاسة ■

قال (فيليب ترينت): "لا، كنت خارج البلاد في ذلك الحين. ولم أستطع قراءة الصحف الإنكليزية، لذلك لم أسمع أي شيء عن لغزك إلى أن عدت إلى هنا هذا الإسبوع.

كان الكابتن (رويدون)، وهو رجل أسمر الوجه، نحيل، قصير القامة، منشغلاً في مهمته الدقيقة – فك هاتفه الآلي – توقف عن عمله مدّ يده ليتناول علبة التبغ. أطل من نافذة مكتبه الواسعة في مبنى نادي (كيمبشيل) على المربع الأخضر الثامن عشر من ملعب الغولف الرائع، ثم جابت عيناه المنحدرات المكسوّة بنبات الوزال خلف ملعب الغولف في حين بدأ يسترجع ذكرياته.

قال وهو يحشو غليونه بالتبغ: "حسن، إذا كنت تسميه لغزاً فإن بعض الناس يسمونه كذلك، ذلك لأنهم يحبّون الألغاز على ما أظن. على سبيل المثال (كولن هانت) الذي تقيم في مسكنه كذلك. أما الآخرون فلا يقبلون ذلك ويقولون إن هناك تفسيراً طبيعياً كاملاً لما حدث. وأقول بأني أستطيع أن أخبرك بأشياء لا يستطيع غيري أن يخبرك بها.

–"لا تقصد لأنك تعمل سكرتيراً هنا؟"

قال كابتن (رويدون): "ليس لهذا السبب وحسب. كنت أحد الشخصين اللذين حضرا عند حدوث الوفاة. أو لنقل إني كنت قريباً من مكان حدوثها.

مشى وهو يعرج نحو رف الموقد وتناول صندوقاً فضياً "نقش على غطائه شعار فرقة المهندسين الملكية، وقال: "تفضل سيجارة من هذه يا سيد (ترينت) إذا كنت راغباً في سماع الحكاية فسأقصها عليك. أظن أنك سمعت شيئاً عن (آرثر فريير)؟.

قال (ترينت): "لم أسمع إلا النذر اليسير. علمت فقط أنه لم يكن شخصية محبوبة جداً".

قال كابنت (رويدين) بدوره: "لا. هل أخبروك أنه صهري؟ لا؟ حسن، الآن، حدث الأمر قبل أربعة أشهر، ذات يوم اثنين –دعني أتذكر– نعم، الاثنين الثاني من شهر أيار. اعتاد (فريير) أن يلعب لعبة الحفر التسعة قبل الإفطار باستثناء أيام الأحد –لقد كان متزمتاً بالنسبة ليوم الأحد –كان يلعب في معظم الأيام حتى في أكثر الأجواء سوءاً. وعادة ما كان يذهب بمفرده حاملاً مضاربه الخاصة، ويدرس كل ضربة كما لو أن حياته متوقفة عليها. وبذلك صار اللاعب الممتاز، كما عرف عنه. كان يمنح أفضلية نقطتين في اللعب، واعتاد أن يبدأ اللعب من نقطة (أندرشو)، كما أعتقد.

في الساعة الثامنة إلا ربعاً كان يبدأ من نقطة الارتكاز الأولى. وحوالي التاسعة يعود إلى بيته، إنه لا يبعد سوى بضعة دقائق من هنا. في صباح ذلك الاثنين بدأ كالمعتاد.."

–"وفي نفس الوقت المعتاد"؟

–تقريباً. أمضى بضعة دقائق في مبنى النادي يوبخ المشرف على بعض التفاهات. وهذه المرة الأخيرة التي شوهد فيها حياً، ذلك حسب ما أعلنوه. لم يغادر أحد النقطة الأولى إلى أن تجاوزت الساعة التاسعة بقليل، عندما بدأت بالتجول مع (براوسون) –إنه قسّنا المحلي هنا– وكنت قد تناولت الإفطار معه في (فيكاراج) كان قد ركبّ ساقاً للعب، مثلي أنا، لذا غالباً نلعب سوية عندما يركّب ساقه الصناعية.

"انتهينا من السير ضمن المربع الأخضر الأول، واتجهنا نحو نقطة الارتكاز الثانية، عندما قال (براوسون): أيها الاسكتلندي العظيم! انظر هناك. لقد حدث شيء ما. أشار باتجاه الدرب المؤدي إلى الحفرة الثانية، وهناك شاهدنا رجلاً متمدداً ناشراً ذراعيه وساقيه فوق المرج، منكب الوجه نحو الأسفل، وفاقداً الوعي. الآن، هناك نقطة تتعلق بالحفرة الثانية – النصف الأول منها يقع في منخفض من الأرض، وهو من العمق بما يكفي ليكون خارج مجال الرؤية من أية نقطة من ملعب الغولف، إلا إذا كنت تقف فوقها مباشرة عندها يمكنك أن ترى إذا استدرت حول نفسك. حسن، إن الكتلة الترابية الصغيرة التي تركز كرة الغولف فوقها، تكون فوق الحفرة تماماً، ورأينا الرجل ملقى. ركضاً نحو تلك البقعة.

"لقد كان (فرير)، في تلك اللحظة أدركت أنه لا بد أنه هو. كان ميتاً أعضاؤه متناثرة بطريقة لا يقدر إنسان حي على محاكاتها. كانت ثيابه ممزقة إلى شرائط، وملوثة بالدم أيضاً، كذلك حال شعره – إذ اعتاد على اللعب حاسراً –ووجهه ويداه. حقيبة المضارب كانت ملقاة على بعد عدة ياردات منه، أما المضرب ذو الرأس النحاسي الذي كان يستخدمه لحظة موته، فكان ملقى بجانب الجثة.

لم يكن هناك أي جرح ظاهر. لقد رأيت في حياتي مشاهد أسوأ من ذلك بكثير، لكن القس بدا متقززاً، لذلك طلبت منه أن يعود إلى مبنى النادي وأن يطلب طبيباً والشرطة في حين أبقى لحراسة الجثة، لم يطل الوقت حتى جاءوا، وبعد أن قاموا بواجبهم أخذوا الجثة في سيارة إسعاف. حسن، هذا كل ما يمكنني أن أخبرك به بشكل مباشر يا سيد (ترينت) إذا كنت ستقيم مع (هانت) فربما تسمع منه عن التحقيق وكل ما يتعلق بالقضية".

هزّ (ترينت) رأسه وقال: "لا. لقد بدأ (كولن) بإخباري، بعد الإفطار هذا الصباح، عن مقتل (فريير) في ملعب الغولف بالتفصيل نوعاً ما، لذا وبما أنني سأستخدم الملعب في جولة لعب تدوم أسبوعين، أظن أني سأطلب منك أن تخبرني عن القضية.

قال كابتن (رويدون): حسن، أستطيع أن أخبرك عن التحقيق بطريقة ما، لأني حضرت التحقيق للإدلاء بإفادتي حول العثور على الجثة. كان التقرير الطبي محيراً من ناحية ما حدث لـ (فريير) إذ تم الاتفاق على أنه قتل نتيجة صدمة هائلة خلخلت تركيبته وأحالته إلى قطع، كما تمزق عدد من الأربطة، لكنها لم تكن عنيفة بدرجة كافية لإحداث أي جرح ظاهري. أما ما عدا ذلك فكان موضع خلاف. فطبيب (فريير) الخاص، وهو الذي عاين الجثة أولاً، أعلن بأنه مات نتيجة إصابته بصاعقة، وقال بأنه رغم عدم وجود عاصفة رعدية إلا أن أصوات الرعد كانت مسموعة في المناطق المجاورة طيلة نهاية ذلك الإسبوع. كما أن البرق يحدث بطريقة مشابهة. غير أن الطبيب الجراح الذي يعمل مع الشرطة (كولينز) قال بأنه لا يمكن حدوث مثل هذا التخلخل للأعضاء بسبب صاعقة، هذا إذا سلمنا بحدوثها في الجو الذي كان سائداً، وهو ما يشك فيه أصلاً. وقال لو كان هناك برق لأصاب المضارب ذات الرؤوس المعدنية، لكن المضارب كانت موضوعة في حقيبتها دون أي ضرر على الإطلاق. ويعتقد (كولينز) بحتمية وجود نوع من المتفجرات، رغم أنه لا يستطيع تسمية هذا النوع.

هزّ (ترينت) رأسه قائلاً: "لا أظن أن ذلك سيؤثر على المحكمة فالأمور كلها سواء، وربما كان هذا كل ما يستطيع أن يدلي بطريقة شريفة.

راح يدخن بصمت لعدة ثوانٍ في حين أخذ كابتن (رويدون) "يعمل فرشاة من وبر الجمل في جهاز الهاتف الذي يصلحه.

أخيراً قال (ترينت): "لكن من المؤكد لو وقع مثل ذلك الانفجار فلا بد أن أحداً قد سمع صوته".

أجابه كابتن (رويدون): "لقد سمعه الكثير من الناس. لكن إليك ما يلي. كما تعرف فإن أحداً لا يعير انتباهاً لأصوات الانفجارات هنا لوجود مقلع على الطرف الآخر من الطريق، وفي أية لحظة بعد الساعة السابعة صباحاً هناك احتمال سماع صوت انفجار.

-"صوت سخيف ممل؟

قال كابتن (رويدون): "ممل جداً بالنسبة لكل الذين يعيشون في الجوار. لذلك لم تتم إثارة هذه النقطة. حسن، إن (كولينز) إنسان موثوق جداً، لكن – كما قلت أنت– فإن شهادته لا تقدم تفسيراً حقيقياً لما حدث، بينما الشخص الآخر قدم التفسير، سواء أكان هذا التفسير صحيحاً أم خاطئاً. إضافة إلى ذلك فإن محقق الوفيات والمحلفين قد سمعوا عن إمكانية حدوث صاعقة ولو كانت السماء صافية، ولقيت هذه الفكرة قبولاً لديهم. على أي حال، لقد جعلوا سبب الوفاة نوعاً من البلية.".

أشار (ترينت) بقوله: "وهو ما لا يستطيع أحد إنكاره، كما تقول الأغنية، ألم تكن هناك أية شهادة أخرى".

–نعم، هناك بعض الشهادات، لكن يمكن لـ (هانت) أن يخبرك بذلك لأنه كان موجوداً معي. علي أن أطلب الإذن منك الآن فلدي موعد في البلدة. إن المشرف سيوقع لك من أجل البقاء أسبوعين، ومن المحتمل أن يهيأ لعبة لك، إذا كنت تريد أن تلعب اليوم.

عندما عاد (ترينت) إلى منزل (كولن هانت) لتناول الغداء رحب هو وزوجته بإكمال القصة له. قالا بأن حكم المحلفين كان سخيفاً، فالطبيب (كولينز) يعرف عمله، أما الطبيب (هويل) فهو أحمق طاعن في السن، كما أن موت (فريير) لم يتم تفسيره بشكل معقول.

واتفقا على أن الشهادة الأخرى كانت مثيرة، رغم أنها لم تفد في شيء. فقد شوهد (فريير) بعد أن لعب كرته من على المرتكز قرب الحفرة الثانية، وذلك عندما سار متجهاً نحو قعر الحفرة، نحو البقعة التي لاقى فيها حتفه.

قال (ترينت): "لكن حسب رواية (رويدون) فإنه لا يمكن رؤية ذلك المكان إلا إذا كان المار واقفاً فوقه تماماً.

انضم (هانت) إلى الحديث قائلاً: "حسن، هذا الشاهد كان فوقه تماماً. فوقه على ارتفاع حوالي ألف قدم لذلك فلا بد أنه رجل في القوات الجوية الملكية يقود قاذفة قنابل من قاعدة (بيكسفورد) القريبة من هنا. كان يقوم بالتدريب ومرّ من فوق الملعب في ذلك الوقت تماماً. إنه لم يعرف (فريير)

لكنه أبصر رجلاً يمشي قادماً من المرتكز الثاني لأنه كان الشخص الوحيد الذي تمكن مشاهدته على أرض الملعب. أما (غوست) الرجل الآخر الذي كان على متن الطائرة فهو عضو مؤقت هنا، وهو يعرف (فريير) جيداً كأي شخص يهتم بمعرفته، لكنه لم يره أبداً. على أي حال فالطيار كان واضحاً جداً أنه رأى رجلاً في نفس الوقت الذي وقعت فيه الحادثة، وقد اعتمدوا شهادته لإثبات أن (فريير) كان بمفرده قبل لحظات من موته. الشخص الآخر الذي رأى (فريير) كان رجلاً يعرفه حق المعرفة، وعمل في مساعدة لاعبي الغولف هنا، ثم حصل على عمل في المقلع. كان يقوم بعمله على سفح التل وشاهد (فريير) يلعب عند الحفرة الأولى ثم مضى نحو الثانية، دون أن يكون برفقته أحد بالطبع.

أشار (ترينت قائلاً: "حسن، وقد تم تدوين هذه الشهادة بشكل جيد أيضاً. كان يظل بمفرده قدر ما يستطيع على ما يبدو. ورغم ذلك فإن شيئاً قد حدث وبطريقة ما.

شهقت السيدة (هاتن) بطريقة تدل على الشك ثم أشعلت سيجارة وقالت: "نعم، لقد حدث شيء. على كل حال أنا لا أهتم كثيراً لما جرى، وذلك من أجل شخص واحد، لأن (إيديث)– وهي السيدة (فريير)، وأخت (رويدون) – عاشت حياة فظيعة مع رجل مثله. لا أقول هذا لأنها تفوهت بشيء عن ذلك، فما كانت لتفعل ذلك أبداً. إنها ليست من الصنف الذي يشتكي.

أوضح (هانت) قائلاً: "إنها امرأة جيدة تماماً.

ثم أضافت السيدة (هانت) لتوضيح الأمر لـ (ترينت): نعم إنها كذلك يمكنني القول لك لو أن (كولن) عاملني بالضرب فإن إخلاصي المعروف لن يصمد أمام هذا الضغط لأجل طويل.

–"لذلك لم أستخدم الضرب. إن الخوف من الفضيحة يجعلني زوجاً مثالياً يا (فيل) كانت ستربط علبة معدنية بي قبل أن أعرف ما الذي يجري.*

---

* *جملة تقال للدلالة على نشر الفضيحة.*

أما بالنسبة لـ (إيديت) فلا شك أنها لم تقل شيئاً، لكن التغير الذي طرأ عليها يخبرك بالقصة بشكل كافٍ. فمنذ انتقالها للعيش مع أخيها صارت أفضل وأكثر سعادة مما كانت عليه عندما كان (فريير) حياً.

قالت السيدة (هانت) مكفهرة الوجه: "ما كانت لتعيش معه لفترة طويلة.

وافقها (كولن) والرأي بحرارة قائلاً: "لا، كنت سأتزوجها أنا بالذات لو أن الفرصة سنحت لي.

قالت زوجته: "هراء إنك لن تكون ضمن الستة الأوائل. لا بد أن زوجها سيكون (ريني) أو (غوسيت) أو ربما (ساندي باتلر) وسترى لكن ربما سمعت ما يكفي من القيل والقال هنا يا (فيل) هل عملت على تحديد موعد للعب بعد الظهر؟

قال (ترينت): نعم مع البروفيسور (جارمان) مدرس الكيمياء في جامعة (كامبردج) لقد نظر إليّ وكأنه يظن أن حماماً من الزاج * سيحسّن من حالي، لكنه وافق على اللعب معي.

قال (هانت): "لقد حصلت على مهمة صعبة. أعتقد أنه كبير السن حسب ما تدل عليه هيئته، لكنه شيطان في اللعبة القصيرة. إنه يعرف الملعب وهو معصوب العينين وهذا ما لا تعرفه أنت. كما أنه ليس مشاكساً كما يحاول أن يتظاهر.

بالمناسبة، إنه الرجل الذي شاهد نهاية آخر ضربة لعبها (فريير) في حياته، إنها ضربة بارعة لو كتب لها أن تتم دعه يخبرك.

قال (ترينت): سأحاول لقد أخبرني المشرف عن ذلك، وهذا ما جعلني أطلب من البروفيسور أن نلعب معاً.

تحققت توقعات (كولن هانت) فيما بعد الظهر. فالبروفيسور (هايد) – الذي استلم خمسة مضارب –كان يبلغ السبعينات من عمره. وعند الحفرة الأخيرة لعب ضربة خفيفة دحرجت الكرة مسافة أربعة أقدام ليفوز باللعبة وأثناء

---

* *الزاج مادة كيماوية*

مغادرتهما للمرج قال، وكأنه يرد على شيء قاله (ترينت) في تلك اللحظة: نعم يمكنني أن أخبرك عن حالة مثيرة للاستغراب فيما يتعلق بموت (فريير).

لمعت عينا (ترينت)، لأن البروفيسور لم ينطق إلا ببضعة كلمات أثناء لعبهما، ولم تلق تلميحات (ترينت) المترددة بشأن الموضوع بعد الحفرة الثانية إلا ضحكات مشككة.

تابع الرجل المسن قائلاً: "رأيت نهاية الضربة الأخيرة التي لعبها دون أن أرى الرجل ذاته أبداً. كانت ضربة موفقة من المضرب ذي الرأس النحاسي، موفقة جداً. تدحرجت الكرة حتى وصلت على بعد قدمين من العلم الموضوع بجانب الحفرة.

فكر (ترينت) ثم قال: "فهمت ما تقصد. كنت قريباً من المرج الثاني وجاءت الكرة من فوق قمة التل ثم انحدرت نحو الحفرة.

قال بروفيسور (هايد) "بالضبط تلك هي الطريقة التي يمكنك أن تلعب بها الكرة، إذا كنت تستطيع ذلك. كان من الممكن أن تفعل ذلك أنت نفسك اليوم لو أن ضربتك الثانية كانت أطول بثلاثين ياردة. أما أنا فلم أفعلها أبداً، لكن (فريير) كان يفعل ذلك على الدوام. بعد توجيه سديد تماماً تقوم بالضربة الثانية وأنت مغمض العينين من فوق التل، وبضربة كاملة يمكنك أن تربح الشوط. حسن، إن منزلي قريب من ذلك المرج، وكنت أتنزه في الحديقة قبل الإفطار، ولحظة نظرت نحو المرج شاهدت كرة تتدحرج على سفح التل وسقطت مباشرة في الحفرة. بالطبع عرفت من هو صاحب هذه الضربة، لأن (فريير) يلعب دوماً في ذلك الوقت. لو أنها كانت ضربة أي شخص آخر كنت سأنتظره لأراه وهو يلعب حفرته الثالثة وأقدم له التهاني. وبما أنها كانت ضربة (فريير) فقد دخلت إلى البيت، ولم أسمع بموته إلا بعد مدة.

قال (ترينت) وهو غارق في التفكير: لم تره على الإطلاق يلعب الضربة؟.

استدار البروفيسور ونظر إليه بعين زرقاء غاضبة وقال بسخط: "كيف لي أن أراه بحق الشيطان؟ لا أستطيع أن أرى عبر كتلة من الأرض الصلبة.

قال (ترينت): أعرف، أعرف، إني أحاول فقط أن أتتبع تحليلك العقلي. إذ دون أن تراه يلعب الضربة عرفت أنها كانت شوطه الثاني – وقلت بأنه كان يستعد للحفرة الثالثة. وقلت أيضاً –أليس كذلك؟– أنها كانت ضربة من مضربه ذي الرأس النحاسي؟

قال البروفيسور بحدة: "ببساطة يا صديقي الفتى لأني كنت أعرف طريقة لعب الرجل. غالباً ما كنت ألعب معه لعبة الحفر التسعة حتى ذات يوم عندما طاش صوابه أكثر من المعتاد وأصبح لا يطاق علمت أنه عملياً كان على الدوام يضرب ضربته الثانية لتبلغ قمة التل – ولن أقول أنه كان على الدوام يصل إلى المربع الأخضر –ومضربه ذو الرأس النحاسي هو الوحيد القادر على تحقيق مثل تلك الضربة. وأعترف أنه أمر يمكن تصوره.

وأضاف البروفيسور (هايد) بشيء من القوة: "لقد وقع ذلك الحادث المؤسف، وتلك الضربة التي نحن بصددها لم تكن في الواقع ضربة (فريير) لكن لم يخطر في بالي أن أتابعها لأنها حادثة تحتاج إلى التفكير المركز".

في اليوم التالي، وبعد أن انطلق أولئك الذين يلعبون جولة صباحية في نزهتهم سيراً على الأقدام، أطلق (ترينت العنان لنفسه في تمرين لمدة ساعة، وركز بشكل رئيسي على المدى الذي لا يمكن تقديره بدقة للحفرة الثانية. بعد ذلك تبادل الحديث مع المشرف على خزائن اللاعبين، ثم زار محل (العامل المحترف) وحظي بالنظر إلى ذلك الخبير من خلال شرائه مضرباً حديدياً جديداً للغولف، وسرعان ما راح يناقش موضوع الضربة الأخيرة التي لعبها (آرثر فريير) وقال بأنه حاول عدة مرات في ذلك الصباح، بعد أن وجّه الكرة بشكل مرضٍ أن يصل إلى المربع الأخضر بضربته الثانية، لكن دون جدوى. هزّ (فيرغاس ماك آدمس) رأسه وقال بأن قلة هم الذين يستطيعون ضرب الكرة بقوة كبيرة ويمكنه هو شخصياً أن يصل إلى هناك أحياناً، لكن ليس بشكل محتم. كان السيد (فريير) يتمتع بالقوة ويعرف كيف يستخدمها علاوة على ذلك.

سأل (ترينت): أي نوع من المضارب كان يفضله؟

قال السيد (ماك آدامس): الطويلة والثقيلة، مثله هو. ليست كالتي ذكرتها أنت. إنها لدي هنا. لقد أحضروها إلى هنا بعد الحادثة. "مد يده فوق رف وقال: "آه، ها هي. يجب ألا تكون هنا بطبيعة الحال، لكن لم يأت أحد للمطالبة بها، كما أنها غابت عن ذاكرتي.

اختار (ترينت) المضرب ذا الرأس النحاسي من بين المضارب ونظر ملياً إلى الرأس الثقيل والذي يرصع وجهه خط من مادة بيضاء ثقيلة محفورة فيه، وقال: "إنه سلاح قوي. قوي بما فيه الكفاية".

قال (ماك آدامس) "نعم بالنسبة لرجل يعرف كيفية التحكم به. إني لا أكترث للوجه العاجي. يظن البعض أنه ليس فأل خير، لكن لا حقيقة لشيء من ذلك.".

قال "ترينت" وهو يتفحص الرأس عن كثب: "إذن هو لم يشتر المضرب منك؟

–بل اشتراه مني. أحضرت العديد منها من محلات (نلسون) في الوقت الذي كان هذا الطراز مرغوباً. "وأضاف (ماك آدامس): ستجد اسمي محفوراً على الخشب في المكان المعتاد لو أنك دققت النظر فيه".

–حسن، إني لم أدقق النظر. آه، ها هي الكتابة. إنها غير مقروءة على الإطلاق.

قال: دعني أرى وتناول المضرب من بين يديه، ثم قال بعد تفحص سريع: "هناك سبب لكونها غير مقروءة لقد تم تشويهها، من السهل معرفة ذلك. من الذي قام بهذا التصرف السخيف لقد تم تخريب الخشب وأحدث عيب فيه، لن أستغرب ذلك. والآن ما الذي يدفع شخصاً للقيام بمثل ذلك العمل؟.

قال (ترينت): إنه غير قابل للتفسير، أليس كذلك؟ ومع ذلك أفترض أن الأمر غير ذي قيمة. على أي حال لن نعرف ذلك.

بعد اثني عشر يوماً، وبينما كان (ترينت) ينظر إلى داخل غرفة أمانة السر رأى كابتن (رويدون) منهمكاً بسرور في العمل في أجزاء آلة ما، وبدا أن

ملفات من الأسلاك هي الشيء الرئيسي فيها.

قال (ترينت): أرى أنك منشغل.

قال (رويدن) بحرارة: "ادخل يمكنني تأجيل هذا العمل لوقت لاحق. إن بضع ساعات من العمل ستنتهي الأمر. ووضع زوجاً من الكماشات ذات الأطراف الدقيقة، وتابع قوله: "تم تحويل الكهرباء لدينا، وعليّ أن أعيد تنوير محرك مكنستنا الكهربائية. إنه أمر مزعج إلى أبعد الحدود. "أضاف ذلك وهو ينظر بحنان إلى الفوضى المذهلة الناجمة عن الآلة المفككة فوق طاولته.

قال (ترينت): "إنك تتحمل أعباءك كرجل".

ضحك (روديون) وهو يمسح يديه بمنشفة، وقال: نعم، إني أحب أن أعمل في إصلاح الأشياء الميكانيكية، وإذا كان لا بد من القول فإني أفضل القيام بمثل هذه الأمور بيدي بدلاً من المجازفة بارتكاب خطأ من قبل عامل إصلاح مهمل ولدينا في الجوار الكثير من هذه النوعية. قبل عام تقريباً أرسلت الشركة رجلاً إلى هنا ليقوم بتركيب علبة قاطع رئيسي جديدة فأحدث تماساً كهربائياً بالمفك الذي يستعمله فقذفه التيار إلى المطبخ مباشرة وكان من المحتمل أن يقتله." تناول علبة سجائره وقدمها إلى (ترينت) الذي تناول واحدة منها، ثم نظر بإمعان إلى الشعار الموضوع على غطاء العلبة.

-شكراً جزيلاً. عندما رأيت هذا الصندوق من قبل افترضت أنك من رجال سلاح الهندسة الملكية وتلم بكل الأمور إني أتساءل لماذا منح رجال الهندسة هذا الشعار بشكل خاص.

قال الكابتن: "الله أعلم. حسب تجربتي فإن مهندسي الألغام العسكريين لا ينطقون في الوجهة الصحيحة وإلى حيث المجد. إنه أقذر الأعمال على الإطلاق مع خط يسير من العظمة والشهرة.. حتى ما يحصلون عليه..

أشار (ترينت): "ومع ذلك فلا يزال لديهم العزاء بشعورهم بأنهم يعيشون في العصر العلمي في الوطن، وأن بقية عناصر الجيش تعوزهم الخبرة مقارنة بهم. على كل حال هذا ما قاله لي أحدهم ذات مرة. والآن يا كابتن سوف

أغادر هذه الليلة، لقد مررت بك لأقول لك كم استمتعت بالإقامة هنا".

قال كابتن (رويدون): يسرني ذلك، وآمل أن تأتي إلينا مرة ثانية. إنك تعرف الآن أن الغولف لا بأس به هنا

-"لقد أحببت اللعبة كثيراً، وكذلك أعضاء النادي، وأمانة السر" صمت (ترينت) ليشعل سيجارته "ووجدت اللغز ممتعاً نوعاً ما".

ارتفع حاجبا كابتن (رويدون) قليلاً: "تقصد موت (فريير)؟ إذن فقد قررت أنه كان لغزاً

قال (ترينت): نعم، لأني توصلت إلى أن شخصاً ما قد قتله، ومن المحتمل أنه فعل ذلك عمداً. بعدئذٍ عندما تأملت الأمور قليلاً استبعدت الاحتمال.

التقط كابتن (رويدون) سكيناً من على طاولته وراح يبري قلم رصاص بشكل آلي، وقال: "إذن أنت لا تتفق مع هيئة المحلفين التي حققت في أسباب الوفاة؟

-لا. إذا كان حكم المحلفين يعني أنه لا مجال للبحث في احتمال القتل أو أي نوع من الدور البشري فإني لا أتفق معه. إن فكرة البرق التي نالت رضاهم، أو البعض منهم، لم تكن فكرة ذكية، على ما أظن. أخبروني بما قاله الطبيب (كولينز) رداً عليها في التحقيق، وبدا لي واضحاً أنه قد استبعدها كلياً عندما قال بأن مضارب (فريير) كانت سليمة تماماً. إن الرجل الذي يأخذ مضاربه معه يضعها أرضاً بالقرب منه عندما يقوم بتسديد ضربته في الغالب، وقد تم افتراض أن (فريير) مات بصدمة كهربائية دون إعارة أدنى انتباه إلى المضارب، هذا ما أود قوله.

قال الكابتن: "همم. لا إنها لا تبدو كذلك. أنا لا أعرف كيف قرروا تلك النقطة تماماً، ومع ذلك فإن البرق يقوم بخدع مضحكة أحياناً، وأنت تعرف ذلك. لقد شاهدت شجرة صغيرة تضربها الصاعقة في حين كانت محاطة بأشجار بضعف حجمها، وهنا نفس الأمر. إني أوافق تماماً على أنه لم يكن

هناك تعليل صحيح بالنسبة لفكرة البرق. لقد كان جواً مرعداً، لكن لم تكن أية عاصفة ذلك الصباح في هذه المنطقة.

–تماماً كذلك. لكني عندما فكرت فيما قيل لي بشأن مضارب (فريير دار في خلدي فجأة أن أحداً لم يتحدث أبداً عن المضارب، وذلك حسب معلوماتي عن سير التحقيق. بدا واضحاً، مما رأيته أنت والقس، أنه قد لعب ضربة واحدة فقط بمضربه ذي الرأس النحاسي عندما أصابته الصاعقة. لقد كان المضرب بجانبه وليس في الحقيبة. إضافة إلى ذلك فإن (هايدن) المسن قد رأى فعلياً الكرة التي ضربها (فريير) وهي تتدحرج على المنحدر نحو المربع الأخضر.

والآن، إنه لدور جيد أن تقوم بدراسة كل التفاصيل الدقيقة عندما تقع في مشكلة من هذا النوع. لم يتبق الكثير لدراسته بالطبع، فالحادثة وقعت قبل أربعة أشهر. لكني أدركت أن مضارب (فريير) لا بد وأن تكون في مكان ما، وفكرت في مكان أو مكانين يُحتمل أنه أخذت إليهما في تلك الظروف، لذلك حاولت البحث عنها.

أولاً استطلعت سقيفة رئيس مساعدي لاعبي الغولف وسألته إن كنت أستطيع أن أترك حقيبتي هناك ليوم أو يومين، لكنهم قالوا لي إن المكان المخصص لتركهم هو ورشة الحرفي. لذلك ذهبت إلى هناك وتبادلت الحديث مع (ماك آدم) وتأكدت تماماً من أن حقيبة (فريير) كانت لا تزال على الرف، كما أنني ألقيت نظرة على المضارب أيضاً.

سأله كابتن (رويدون): وهل وجدت شيئاً مميزاً بخصوصها؟".

–شيء واحد صغير فقط، لكن كان كافياً ليدفعني إلى التفكير. وفي اليوم التالي ركبت سيارتي إلى لندن حيث قمت بزيارة إلى محلات (نلسون) الذي يبيع التجهيزات الرياضية إنك تعرف الشركة بالطبع.

قام كابتن (رويدون) ببري رأس قلم الرصاص بدقة، وأومأ برأسه قائلاً: "الكل يعرف محلات (نلسون).

-"وعرفت أن (ماك آدم) كان لديه حساب هناك من أجل مضاربه. أردت أن ألقي نظرة علي المضارب التي يتم صنعها بشكل خاص، مضرب برأس نحاسي، مع خط من العاج على الوجه، كتلك التي كانوا يرسلونها إلى (ماك آدم). كان (فريير) قد اشترى واحدة من عنده".

أومأ (رويدون) برأسه ثانية.

-رأيت الرجل الذي يقوم ببيع المضارب في محلات (نلسون) وتبادلنا الحديث، ثم، أنت تعرف كيف تظهر الأشياء الصغيرة في معرض الكلام.

قاطعه كابتن (رويتون) بابتسامة مرحة: "خاصة إذا كان من يدير الحديث خبيراً.

قال (ترينت): إنك تطريني. على كل حال، لقد اتضح أن مضرباً من ذلك النوع الخصوصي الصنع قد تم شراؤه قبل عدة أشهر من قبل زبون كان في مقدور الرجل أن يتذكره هناك سبب جعله يتذكر ذلك الزبون. في المقام الأول، أصر الزبون على مضرب بطول ووزن غير عاديين، أطول وأثقل من أن يقدر على استخدامه بذاته، لأنه لم يكن رجلاً طويلاً ولا قوي البنية. عرض عليه البائع غير ذلك المضرب بطريقة لبقة، لكن الزبون رفض. إنه يعرف تماماً ما يناسبه. واشترى المضرب وأخذه معه.

فكر (رويدون) بإمعان وقال: "لا بد أنه عنيد وأحمق".

-في الواقع لا أظن أنه عنيد وأحمق. كان ذو نية سيئة دفعته لارتكاب خطأ. كبقية البشر. كما كانت هناك أمور أخرى، بالمناسبة تذكر البائع بعض الأمور بخصوصه، كان يعرج قليلاً، وهو يخدم، أو خدم كضابط في الجيش، فالبائع كان عنصر استخبارات سابق، ولا يمكن أن يخطئ بهذا الخصوص، كما قال:

سحب كابتن (رويدون) قصاصة ورق نحوه وراح يرسم ببطء أشكالاً هندسية وهو يصغي. وقال بهدوء: تابع يا سيد (ترينت).

-"لنعد إلى موضوع موت (فريير) أظن أن شخصاً ما قد قتله. وهذا

الشخص يعرف أن (فريير) لا يلعب الغولف يوم الأحد، وبالتالي فإن مضاربه ستكون، أو يجب أن تكون –هل علينا أن نستخدم هذه الصيغة؟ – في خزانته طيلة ذلك اليوم والليلة التالية أيضاً. ذلك في حال كان العمل سيستغرق وقتاً طويلاً. وأظن أن هذا الرجل كان في وضع يسمح له بالوصول إلى الخزائن في هذا النادي في أي وقت يريد، وأن يحتفظ بمفتاح رئيسي للخزائن. أظن أنه محترف بارع وذكي وذو خبرة عملية جيدة بالمواد الشديدة الانفجار. هناك فرع في الجيش.." صمت (ترينت) لحظة ونظر إلى علبة السجائر على الطاولة تكون فيه هذه الخبرة ضرورية بشكل خاص، كما أعتقد.

بسرعة البرق، وكأنما تذكر لتوه واجب الضيافة، رفع (رويدون) غطاء الصندوق وقدمه نحو (ترينت) وألح عليه قائلاً: تفضل سيجارة أخرى".

تناول (ترينت) سيجارة وشكره، واتبع حديثه: "عليهم أن يتعلموا ذلك في سلاح المهندسين الملكي. لأن –هكذا قيل لي– التفجير بالعبوات الناسفة جزء هام من عملهم.

علق كابتن (رويدون): صحيح تماماً وهو يخفي بأدب جانباً من الصندوق.

–التواجد في أكثر من مكان. واستغرق (ترينت) في التفكير محدقاً في غطاء العلبة." إذا كنت تظهر في كل مكان فإني أفترض أنك تستطيع التواجد في مكانين في ذات الوقت. يمكنك أن تقتل رجلاً في مكان ما، وفي نفس الوقت تتناول فطورك مع صديق على مسافة ميل. حسن لنعد إلى موضوعنا مرة أخرى. يمكنك أن تدرك نوع الفكرة التي "دفعت لتكوينها عما حدث لـ (فريير) أظن أن مضربه ذا الرأس النحاسي قد أخذ من خزانته يوم الأحد قبل موته. وأظن أن الوجه العاجي للمضرب تم انتزاعه من مكانه وحفرت فجوة خلفه، وتم وضع شحنة من المتفجرات في تلك الفجوة. لا أدري من أين أتت هذه المتفجرات، لأنه ليس بالأمر السهل الحصول على هذه الأشياء كما أتصور.

ألمح الكابتن: "أوه، لا توجد صعوبة في الأمر. إذا كان الرجل الذي

تتحدث عنه يعرف كل شيء عن المواد الشديدة الانفجار، كما تقول، فباستطاعته أن يركب تلك العبوة من مواد يمكن لأي شخص أن يشتريها. على سبيل المثال، يمكنه بسهولة أن يصنع تترانتر ونيلين. وهي مادة تناسبه تماماً، في رأيي.

–فهمت. ثم ربما يكون هناك صاعق تفجير صغير مثبت على الطرف الداخلي للوجه العاجي بحيث أن ضربة قوية بالمضرب ذي الرأس النحاسي فتفجر الصاعق. بعد ذلك تتم إعادة تثبيت الوجه العاجي مكانه. لا بد أنه عمل دقيق، لأنه تجب المحافظة على وزن رأس المضرب دقيقاً كما هو. ولا بد من المحافظة على الإحساس بالمضرب وتوازنه كما كان عليه الحال قبل العملية.

وافقه كابتن (رويدون) قائلاً: "نعم إنه عمل دقيق، لكنه ليس مستحيلاً. إنه يتطلب إجراءات أخرى غير التي ذكرتها، في الواقع لا بد من حف الوجه العاجي ليصير رقيقاً، هذا على سبيل المثال. أظن أن الأمر وقع على هذه الصورة أيضاً.

–حسن، أتصور أنه قد تم ذلك. والآن فإن هذا الرجل الذي أتصوره في مخيلتي كان يعرف أن المضرب ذا الرأس النحاسي لن يستخدم عند الحفرة الأولى ذات المسافة القصيرة، وأنه سيتم إخراج المضرب من الحقيبة عند الحفرة الثانية، وفي أسفل المنخفض تماماً، حيث لا يمكن لأحد أن يرى ما يحدث. وما حدث بالتأكيد هو أن (فريير) قد أدى ضربة بارعة وقذف الكرة بقوة فوق العشب. أما الأمر الآخر الذي حدث في نفس اللحظة فلا نعرفه على وجه التحديد، لكن يمكننا القيام بتخمين منطقي. بعدئذ، بالطبع، هناك السؤال عما حدث للمضرب، أو ما تبقى منه، كالمقبض على سبيل الفرض، لكنه ليس سؤالاً صعباً، في رأيي، إذا تذكرنا كيف تم العثور على الجثة.

سأل (رويدون): ماذا تعني؟

–أعني من الذي عثر عليها. أحد اللاعبين اللذين عثرا على الجثة كان مضطرباً جداً بحيث أنه لم يلحظ أشياء كثيرة. لقد عاد مسرعاً إلى النادي،

وظل الآخر بمفرده مع الجثة لمدة خمسة عشرة دقيقة على الأقل، حسب تقديري. وعندما وصلت الشرطة إلى مسرح الحادثة وجدوا بجانب الجثة مضرباً ذا رأس نحاسي سليما تماماً، مضرباً طويلاً وثقيلاً أكثر من المعتاد. مثل مضرب (فريير) بالضبط في كل شيء إلا شيئاً واحداً، وهو أن الاسم المحفور على المضرب قد تم تشويهه. ذلك الاسم، كما أظن، لم يكن (إف. ماك آدم) بل (دبليو. جي نلسون) وكان المضرب قد أخذ من حقيبة غير حقيبة (فريير)– حقيبة في قعرها بقايا مضرب (فريير) ذي الرأس النحاسي– إذا بقي منه شيء وأظن أن هذه هي كل القصة.

وقف (ترينت) ومط ذراعيه وقال: "يمكنك أن تفهم ما قصدته عندما قلت أني قد وجدت اللغز ممتعاً.

حدق كابتن (رويدون) متأملاً عبر النافذة لبضعة دقائق، ثم لاقت عيناه عيني (ترينت) المتسائلتين فقال ببرود: "لو كان هناك رجل كما تتخيل فلا بد أنه كان حريصاً بما فيه الكفاية –ومحظوظاً بما فيه الكفاية أيضاً، إذا كنت تحب ذلك، على ألا يترك شيئاً على الإطلاق مما يمكن أن تطلق عليه دليلاً ضده. وربما كانت لديه الأسباب الخاصة والشخصية للقيام بفعلته. هب أن شخصاً عزيزاً عليك جداً كان يتعرض لمزاج سيء ومعاملة بذيئة من شخص ضخم أشبه بحيوان، وهب أنك وجدت أن هذه المعاملة الوحشية قد زادت عن حدها وانقلبت إلى عنف جسدي، وهب أن الحالة كانت جحيماً في الليل وجحيماً في النهار بالنسبة لهذا الشخص العزيز عليك، وهب أنه لم تكن هناك طريقة على وجه الأرض لوضع نهاية لتلك الحالة إلا بالطريقة التي تصرف بها. أجل يا سيد (ترينت) افترض كل ذلك.

قال (ترينت): سأفترض ذلك. إني أفترض في حال كان هذا الرجل موجوداً فلا بد أنه أرغم على أن يصبح عنيفاً جداً ليقوم بفعلته. وما فعله لا يعنيني على الإطلاق. والآن، ونحن لا نزال في حالة الافتراضات، افترض أني قد انسحبت من الموضع نهائياً.

■ الآلة الأعجوبة ■

❑❑❑

# الرجل الذي شهد الفيضان

## ريتشارد رايت

■ ت: إياد حسن جبير ■

*تقهقرت مياه الفيضان أخيراً، سار أبٌ أسود وأم سوداء وفتاة سوداء صغيرة، حفاة، عبر الحقول الموحلة، يقودون بقرة متعبة بواسطة قطعة حبل رفيعة، توقفوا على قمة التل، حملوا رزمهم على أكتافهم. تغطت الأرض بطمى الفيضان على امتداد بصرهم. رفعت الفتاة إصبعاً نحيفاً وأشارت إلى الكوخ الذي كساه الوحل.*

"انظر يا أبي! أليس ذاك بيتنا؟" (*)

نظر الرجل ذو الكتفين المستديرتين بعينين حائرتين وقد ارتدى ملابساً رثة زرقاء وقال دون أن يحرك أية عضلة، بل بالكاد حرك شفتيه "نعم". ظلوا صامتين لعدة دقائق بلا حراك، لقد كانت مياه الفيضان قد بلغت ثمانية أقدام ارتفاعاً في هذا المكان. حملت كل شجرة وورقة عشب وعصا مهملة علامة الفيضان –طين أصفر متكتل– وقد تكسرت وانغرزت في الأرض وتجمعت كنسيج العنكبوت. هبت عصفة ريح ربيعية عبر الحقول المقفرة، كانت السماء زرقاء عالية مليئة بالغيوم البيض إذ سطعت شمسها المشرقة. بان على كل شيء غرابة اليوم الأول.

---

*(*) جميع الحوارات باللهجة العامية لزنوج الولايات المتحدة الأمريكية. المترجم.*

همست المرأة "لقد اختفى بيت الدجاج".

وهمس الرجل "وزريبة الخنازير". كانا يتكلمان بلا أدنى شعور بالمرارة.

"أظن أن الدجاجات قد غرقت كلها".

"نعم".

قالت الفتاة الصغيرة "لقد اختفى بيت الآنسة فلورا". نظروا إلى أجمة الأشجار حيث كان بيت جارهم.

" يا إلهي".

"هل تظن أن هناك من يعلم أين أصبحوا؟".

"من الصعب معرفة ذلك".

نزل الرجل من المنحدر، وتوقف حائراً متردداً.

قال "كان هنالك طريق في مكان ما هنا". لكن لم يروا أية طريق، بل مجرد كتل طينية مرصوصة، صاحت المرأة" انظر يا توم! هذا جزء من بوابة منزلنا".

كانت دعامة الباب قد دفنت في الأرض حتى منتصفها، وانتصب مفصل الباب الصدئ كإصبع وحيد. اقتلعه (توم) وأمسكه بيده، لم يكن في ذهنه شيء محدد ليفعله به، فأسقطه، نظر إلى السماء وقال "هيا لننزل إلى الأسفل ونرى ما باستطاعتنا فعله". كانت الأرض حول الكوخ هشة وموحلة جداً لأنها منخفضة.

قال "أعطيني حقيبة الكلس تلك يا مي". سار ببطء وحذاؤه ينغرز في الوحل حول الكوخ، وهو ينشر الكلس الأبيض بأصابعه النحيلة، وعندما وصل إلى مقدمة الكوخ مجدداً كان قد بقي القليل منه فنفض الكيس في الممر. والتمعت حبوب الكلس في الشمس.

قال "أن ذلك سيساعد قليلاً":

قال (مي) "عليكِ الانتباه جيداً الآن يا سالي! كي لا تسقطي في هذا

الوحل، أتسمعين؟"

"نعم".

كانت درجات السلم قد اختفت. حمل توم مي وسالي حتى الرواق. وقفوا لبرهة ينظرون إلى الباب نصف المفتوح، كان قد أغلقه عندما ذهب ولكن الأمر بدا طبيعياً إذ وجده مفتوحاً، وغمرت الألواح الخشبية وتغطت بالوحل في الرواق.

تهالكت البقرة على الأرض.

"اربطي بات إلى الدعامة في نهاية الرواق، يا مي".

ربطت (مي) الحبل ببطء وكسل. حاولوا فتح الباب الأمامي، لكنه لم ينفتح إلاّ بعد أن دفعه (توم) بكتفه دفعة قوية، انفتح الباب بشدة. الغرفة الأمامية معتمة وساكنة. تصاعدت رائحة رطوبة طمى الفيضان طازجة في أنوفهم. وبدا نصف النافذة العلوي نظيفاً فقط. دخل الضوء من خلالها ليكوّن مستطيلاً داكناً. سبحت الأرضية بالغرين وبدت أشبه بتحذير صامت، وترك مستوى الفيضان المتغير آثاره على جدران الغرفة. انتفخت أدراج خزانة الأطباق وجوانبها مثل جثة منتفخة. وبدا السرير والشراشف مازالت فوقه مثل علبة عملاقة صنعت من الطين. وتكوم كرسيان محطمان في الزاوية وقد التصقا ببعضهما كأنهما ينشدان الحماية.

قال "لنرى المطبخ".

اختفت مدخنة الفرن، لكن الفرن بقي في مكانه نفسه.

"مازال الفرن بحالة جيدة، بإمكاننا تنظيفه".

"نعم".

"ولكن أين المنضدة؟"

"الله أعلم"

"يبدو أنها انجرفت مع بقية الأشياء، وتحطمت جميعاً"

فتحوا الباب الخلفي ونظروا، تألموا لمنظر الحظيرة وبيت الدجاج وزريبة الخنازير.

"من الأفضل أن تحاول تحريك المضخة لتعرف هل بقي ماء أم لا يا توم".

كانت المضخة عصية على التحرك، ورمى (توم) بثقله كله على عتلة المضخة وحركها إلى أعلى وأسفل. لم تظهر قطرة ماء واحدة – واصل الضخ وسمع قرقرة أنبوب فارغ. ثم صلصل ماء أصفر. حبس أنفاسه وواصل الضخ، انسكب الماء أبيض صافياً.

"شكراً لله، لدينا ماء".

"من الأفضل أن تغليه قبل استخدامه"

"نعم، أعرف ذلك"

قالت سالي "انظر يا أبي! ها هي فأسك".

وأخذ (توم) الفأس منها "نعم، سأحتاج هذه الفأس".

قالت سالي "وهنا شيء آخر" قالت ذلك وهي تخرج الملاعق من الطين.

قالت (مي) "سأجلب دلواً وأبتدأ التنظيف، فلا فائدة من الانتظار، لأن علينا النوم على الأرض هذه الليلة".

وأثناء ما كانت تملأ الدلو من المضخة، نادى (توم) من وراء الكوخ "انظري يا مي! لقد وجدت المحراث!" وسحب محراثه بفخر. المحراث الذي غطاه الوحل، سحبه باتجاه المضخة "سأغسله، وسيكون كل شيء على ما يرام".

قالت (سالي) "أنا جائعة".

قالت (مي) "انتظري الآن! فقد تناولت الطعام هذا الصباح" والتفتت إلى (توم)

"والآن، ماذا سنفعل يا توم؟"

وقف ناظراً إلى الحقول المغطاة بالوحل.

"هل ستذهب إلى المدعو برجيس؟"

"أظن أن عليّ الذهاب إليه".

"ماذا بإمكانك أن تفعل غير هذا؟"

قال "لا شيء، يا إلهي، ولكني أكره أن أعود للتعامل مع ذلك الرجل الأبيض مرة ثانية كنت سأغادر هذا المكان لو استطعت– أنا مدين بثمانمائة دولار، ونحن بحاجة إلى حصان، وطعام وبذور، والعديد من الأشياء الأخرى. وإذا ما استمر الوضع هكذا فهذا الرجل الأبيض سيمتلكنا أجساداً وأرواحاً."

قالت "ولكن يا توم لا يوجد ما يمكن أن نفعله غير هذا".

"إذا ما هربنا فسيضعوننا في السجن".

قالت "وهذا أسوأ".

وجاءت (سالي) تركض من المطبخ" أبي!".

"ماذا؟"

"هناك رف في المطبخ لم يصله الفيضان!"

"أين!"

"فوق الفرن مباشرة".

قالت (مي) "لكن، يا صغيرتي، لا يوجد شيء هناك".

قالت (سالي) "لكن هناك شيئاً ما فوقه".

"هيا لنذهب ونرى".

في الأعلى كانت هناك علبة ثقاب جافة لم تصلها مياه الفيضان، وقربها يوجد نصف كيس من (بول دور هام). أخذ عود ثقاب من العلبة ودلكه بملابسه واشتعل العود ووصل اللهب إلى أصابعه قبل أن يرميه.

"مي!"

"هه"

"انظري! هذا تبغي وبعض أعواد الثقاب!".

وحدقت غير مصدقة وشهقت "يا إلهي!".

ولف سيجارة بطريقة خرقاء.

غسلت (مي) الفرن –وجمعت بعض الأعواد، وأشعلت النار بصعوبة وتصاعد الدخان من الفرن، آلمتهم عيونهم، وضعت (مي) بعض الماء على الفرن وذهبت إلى الغرفة الأمامية بدأ الظلام يحل، وأخرجوا من الرزمة مصباحاً نفطياً وأشعلوه –وفي الخارج بقيت البقرة (بات) متهالكة في الظلام الكئيب ورن الجرس المعلق برقبتها.

قالت (مي) "إن البقرة العجوز جائعة".

"أظن أني سآخذها مباشرة إلى برجيس".

ووقفوا في الرواق الأمامي.

"من الأفضل أن تذهب يا توم، لأن الظلام سيكون حالكاً جداً".

"نعم".

توقفت الريح عن الهبوب وتجمعت بعض النجوم في الشرق.

"هل ستذهب يا توم؟"

"أظن أن علي ذلك"

قالت (سالي) "أمي، أنا جائعة"

"انتظري قليلاً يا عزيزتي، ماما تعرف إنك جائعة".

رمى (توم) عقب سيجارته ونفث الدخان.

"انظري! أحدهم قادم!".

"إنه السيد برجيس، الآن!".

واستمرت العربة المغطاة بالوحل يجرها حصان وحيد ملطخ بالطين كلياً. وأخرج برجيس وجهه الأبيض من العربة، وبصق.

"حسناً، أرى أنكم قد رجعتم".

"نعم يا سيدي".

"كيف هي الأحوال؟"

"ليست جيدة كما يبدو يا سيدي".

"ما هي المشكلة؟

"حسن". لم يعد لدي حصان، ولا طعام، لا شيء، كل الذي أملكه هو تلك البقرة العجوز..."

"لكنك مدين بثمانمائة دولار للمتجر يا توم".

"أعرف يا سيدي، لكن يا سيد برجيس، أليس باستطاعتك أن تخفض قليلاً من ذلك الدين وأنت ترى كيف هي الأحوال هنا".

"لقد أكلت ذلك الطعام يا توم، علي أن أدفع ثمنه".

"نعم يا سيدي، أعرف".

"ستكون الأمور صعبة قليلاً يا توم، لكن عليك أن تصمد أمامها. حاول اثنان الهرب هذا الصباح لكي يتملصوا من ديونهم واضطررت إلى جعل الشريف يلقي القبض عليهم. لكني لا أبحث عن المشاكل معك يا توم... ستعود بقية العوائل أيضاً.. وانتظر (برجيس) وقد انحنى إلى خارج العربة، ورن جرس البقرة في السكون المحيط بهم. وقف (توم) وقد أسند ظهره إلى دعامة.

قالت (مي) "عليك الاستمرار يا توم، لأننا لا نملك شيئاً هنا".

نظر (توم) إلى (برجيس).

"يا سيد برجيس، أنا لا أريد اصطناع المشاكل، لكن هذا قاس جداً. وأنا الآن أسوأ مما كنت عليه سابقاً. علي أن أبدأ من الصفر".

"اصعد إلى العربة وتعال معي، وسأزودك بالطعام، وسنناقش كيف ستسدد ذلك".

لم يقل (توم) شيئاً. أسند ظهره على الدعامة ونظر إلى الحقول المغمورة

بالوحل. سأل (برجيس) "هي ستأتي؟" لم يقل (توم) شيئاً، سار وصعد إلى العربة ببطء، وشاهدتهما (مي) وهما يذهبان.

"اسرع بالعودة يا توم".

"حسناً".

توسلت (سالي) "ماما، أخبري أبي أن يجلب لي بعض الدمى".

"أوه، توم!"

أخرج (توم) رأسه من جانب العربة.

"ماذا!"؟

"اجلب بعض الدمى!"

"ماذا؟"

"احضر بعض الدمى لسالي!"

"حسناً"

شاهدت (مي) العربة وهي تختفي خلف قمة التل، تنهدت وأمسكت بيد (سالي) ودخلت الكوخ.

□□□

# الآلـــــة الأعجوبـــة

## للكاتب اليوغسلافي : برانكو جوفييج

■ ترجمة دوبرينا ب الصافي
هدى علي التميمي ■

*لـم يكـن جـدي "راده" يخشـى أصـناف الحيوانـات "كالحيـات، السـحليات، والأسماك فقط"، بل ويتحذر من آلات ووكائن كثيرة أيضاً "كالبنادق، مقاييس الحرارة، الموازين وهكذا..*

*ولـم يكـن هنـاك تبرير ليجلب أحد ما لبيتنـا بندقيـة لا مليئـة بالطلقات ولا فارغـة.. لا عاطلـة ولا مفككـة، وحين كـان جـدي ينظـر لمقاييس الحـرارة بـدوار وألم فـي المعدة، أما الميزان فإنه يدير رأسه عنه وكأنه عين حاسدة..*

لكن الساعة فقط، دائماً كان لدى جدي اتجاهها شعور بالاحترام والتبجيل وحين ينظر للساعة كأنه ينظر لشيء غامض تدب فيه الحياة ومفعم بالأسرار والأحجيات حكيمة وصافية كالأسلاف العادلين..

لم يكن يفضل أن يمسك الساعة بيده ربما لأنه كان يخشى أن تتوقف أو تتسخ قريب جدي سافا لص قديم وصعلوك كان دائم الجدال مع جدي حول الساعة.

-ها- كيف يخشى الساعة كأنها شيء حي..ها؟.

-طبعاً – هي شيء حي- بهدوء أجاب جدي

-الساعة حية؟؟ فتح فاهه بتعجب.

-والله حيه – وأذكى منك بعشر مرات- ولو أنه ليس صعباً أن يكون أي شيء أذكى من سافا..

تكدر العجوز وراح يتأفأف:

-أذكى مني؟ انظروا ما يقوله هذا.

-نعم، نعم منتصف النهار أو منتصف الليل وقت ما تشاء فقط ترفع الغطاء عن الساعة وهي تدق.. تاك.. تاك.. بكذا.. وكذا الوقت ها يا عزيزي الساعة تعرف كم الوقت وأي نهار.. وأنت لا تعرف كم فتحة في جسمك ولا أي شيء آخر "رفع جدي إصبعه وكأنه يعلمه".. أمام الساعة يا أخي "ستيفو" أنت أبله جداً.

-بالتأكيد.. أنا أبله. عند البابج يضعون العرق، وأنا هنا عديم الفائدة كمبرد أعمى.. يعترف بصدق وهو يردف الباب..

وفي بيتنا كما هو معروف ومذكور ليس لدى أي أحد ساعة ولم يكن هناك أحد يعرف قراءة الوقت.. وحين عاد عمي "لينجيو" من جبهة سالون.. تظاهر بمعرفة القراءة مع أنه يعلم أنه لا يعرف قراءة الوقت، ولكن توصلنا لمعرفة أنه لا يعرف سوى شيء يسير عن حركة ميل الساعة الصغير فقط، وحين يسأل عن الوقت كان يجيب تقريباً هكذا.

-بحجم الأظفر ويحل الظهر..

كانت قراءة الساعة بالنسبة لجدي مليئة بالأسرار وكأنها أعمال تكهنية كقراءة الكف..

كان لجدي رأي بهذا الخصوص "إذا كنت شخصاً مولوداً لهذا العمل فسوف تتعلم وإذا لم تكن لن تتعلم ويذهب وقتكُ هباءاً..

أما بالنسبة للنسوة فقط كان جدي يعتقد أنهن يجهلن في الساعة وأن هذا العمل ليس لهن بل هو للرجال فقط.. وهذا الموضوع كان محسوماً لدى

جدي.. وفي إحدى السنوات دخلت الساعة بيتنا حيةً، وكان لدى جدي صديق يعتبره كأخيه واسمه "بيتراك" كان يتجول في القرى لتصليح سروج الخيول..

كان "بيتراك" طوال السنة يتجول تحت جبل "كرميج" ومن قرية إلى قرية يضع للناس السروج ويصلحها، ومقابل تعبه يحتسي الشراب ويتناول الطعام مع صاحب الدار التي كان يعمل فيها في تلك الأيام..

في كل عام في يوم العيد الديني(1) كان يأتي لبيتنا فجراً نظيفاً ومهندماً ليتبادل التهاني مع جدي..

–أخي راده، عسى أن يكون عيدنا سعيد.

كان يبقى لعدة أيام لدينا يشرب ويحكي كثيراً مع جدي ويقلب سروج جدي فيما إذا كانت تحتاج لإصلاح.. وفي ذات صباح صافح جدي وقبله مودعاً.. ومع التحية بدى كأنه يتنبأ "عن قريب سوف نتقابل لأن الدنيا تدور"... وفي إحدى السنوات حين سلم على جدي أعطاه ساعة جيب قد ذهب لونها عنها..

–هاك.. يا أخي احفظ لي هذه الأمانة للسنة القادمة، أخذتها مقابل عملي لدى شخص طيب، وأخشى أن أهبها مقابل الشراب في مكان ما..

كان جدي يمسح يديه بسرواله وأخذ الساعة بتبجيل كأنها ماء التعميد في الكنيسة..

–حسناً يا صاح سوف آخذ بالي منها كعيوني، وقُفل الصندوق على الساعة ونسينا إلى أن أتى يوم كنت عائداً فيه من المدرسة متفاخراً:

–جدي، أنا أعرف في الساعة، علمونا في المدرسة.

–اذهب يا أبله، لا يوجد طفل يفهم في الساعة، هلم ربما لو أكملت الخدمة العسكرية تغير الوضع.

–والله يا جدي، أعرف حتى تشغيلها.

–أي، أي كذب.

–أعطيني إياها وسوف ترى.

–توسلت وتعلقت لكن بلا جدوى، فحاجة غالية كهذه وبيد طفل كانت مجاذفة كبيرة بالنسبة لجدي..

لم يحضر صديق جدي "بيتراك" في العيد التالي فكان جدي متوتراً..

–ربما كان مريضاً والله أعلم؟

–يسأل جدي عنه في سوق المدينة وحيث يتجمع الناس في (القرية) لكن بلا جدوى.. ولم يلحظه أحد تحت جبل "كرميج" ولكنهم أخبروا جدي بأنهم رأوه فقط في مكان واحد فقد رأوه يعبر نهر "أونا" وقال أنه ذاهب إلى "كاوي" لكي يُصلح ويُضع السروج هناك..

–يا إلهي إنه دائماً ثمل سوف يسلبوه ضرباً مبرحاً، إنهم إنهم لصوص، راح جدي يكلم نفسه..

وفي عصر أحد الأيام حين وصلت من المدرسة ناداني جدي من غرفته الصغيرة لكي لا يرى أو يسمع أي كان. كان جدي لوحده في البيت.

–تعال هنا.

–قلب صندوقه وأخرج منه ساعة "بيتراك" من ورقة زرقاء ونظر لي بنظره ارتياب..

–أنت تقول، أعرف تشغيلها؟

–اعرف..

–هلم..

–حملني العجوز على سريره ووضع الساعة في يدي ونظر بتمعن لأصابعي. حين انتهت من تشغيلها واشتغلت الساعة بانتظام أخذها بيده وقربها من أذنه اليمنى..

وقال بسرور وهدوء؟

–ها، تشتغل، تشتغل، تدق.

وضع الساعة في حضنه، وكأنه كان يريد أن يرتاح قليلاً ونظر لمكان

ما بعيد وقال بسرور:

–آه، كنت أعلم أنه حي، يا له من خبيث، حي ومعافى..

–من هو يا جدي؟

–صديقي وأخي "بيتراك" لو أنه مات لكانت ساعته ميتة أيضاً. نعم هكذا هو.

إلى العصر كان مزاج جدي جيداً ومرتاحاً وفي المساء اصطحبني معه إلى الطاحونة، وطوال المساء كنا جالسين عند باب الطاحونة ننظر إلى البدر في السماء نحن الإثنان الأبلهان الكبير والصغير، ومن حولنا كان يسمع نعيق الضفادع ولم نكن نعلم إن كنا على الأرض أو أننا نسبح مع القمر في السماء خلف الغيوم..

❑❑❑

## Foreign Literature Quarterly
## No. 104 Autumn 2000.
## Twenty Fifth Year.

## Contents

## Poetry:

1. Samples from Modern American Poetryو Tr. By Dr. Fouad Abdol Mutalib.
2. Samples from Modern Turkish Poetryو Tr . By Abdol Kadir Abdolli.
3. The Well and Other Poems. By the Bulgarian poet Elzaveta bagrianaو tr . by Michael Eid.

## Story:

1. "The Jealous Man of Damascus" . A Useless Test' and "The Millons of Hama" from the book . Seven Stories from Syria by the French Orientalist; Alice Pollo Tr By Dr. Muhammad Ahmad Tijo.
2. "The Sweet Shot" by E. C. Bentleyو Tr . By Yanal Qaseh.
3. "The Man Who Witnessed the Flood". By Richard Right. Tr By lad Hassan Jiber.
4. "The Wonderous Machine" . by Branco Jowfijو Tr Doubrina al Safi and Huda Ali Altumimi.

❐❐

# الآداب الأجنبية، العدد (104)، خريف2000-

## السنة الخامسة والعشرون

## المحتويات :

افتتاحية : بين الذاكرة والحدث، بقلم رئيسة التحرير: د.بثينة شعبان.

## المقال

1 . الاختلاق، الذاكرة والمكان: تأليف إدوارد سعيد. ترجمة: رشاد عبد القادر.

2 . جاك دريدا ونظرية التفكيك، بقلم الكاتبة العراقية خالدة حامد تسكام.

3 . بول فاليري وآراؤه في الشعر. تأليف رينيه فيرناندا . ترجمة زياد العوده.

4 . الكلمة والحوار والرواية عن كتاب اللسانيات والسيميائيات. تأليف جوليا كرستيفا. ترجمة: حسن المودن.

5 . حول آداب اللغات السلافية ودارسيها الإسبانيين. تأليف: أولغا أوفتشارينكو ترجمة: عاطف كامل أبو جمرة.

### شعر :

1 . مختارات من الشعر الأمريكي الحديث . ترجمة: د.فؤاد عبد المطلب.

2 . من الشعر التركي المعاصر: أورهان ولي. ترجمة وتقديم عبد القادر عبد اللي.

3 . البئر وقصائد أخرى: الشاعرة البلغارية إلزافيتا باغريانا، ترجمة:ميخائيل عيد.

### القصة:

1 . قصة "غيور دمشق"، و"اختبارعديم الجدوى" و"بطيخ حماة" من كتاب سبع حكايات من سوريا. تأليف المستشرقة الفرنسية أليس بوللو. ترجمة. د.محمد أحمد طجو.

2 . "الضربة البارعة"، بقلم إي سي بينتلي . ترجمة ينال قاسه.

3 . "الرجل الذي شهد الفيضان"، تأليف ريتشارد رايت . ترجمة: إياد حسن جبير.

❑❑❑